8
B76

ION BRĂESCU

CLASICISMUL ÎN TEATRU

CLASICISMUL ÎN TEATRU

8
B 76

ION BRĂESCU

CLASICISMUL IN TEATRU

53282

EDITURA MERIDIANE
București, 1971

Coperta de: N. CLAUDIU

SENSUL CLASICISMULUI

Pentru a-ţi face o imagine de ansamblu despre clasicism este de ajuns să contempli magnificul castel de la Versailles. Realizare arhitectonică monumentală, castelul clădit din ordinul lui Ludovic al XIV-lea impresionează prin liniile sale simple şi regulate, prin proporţiile sale armonioase şi echilibrate. Situat într-un parc nu mai puţin regulat, cu alei şi peluze drepte şi simetrice, castelul de la Versailles dă o senzaţie de echilibru maiestuos şi de armonie odihnitoare, reprezentînd o sinteză strălucită a spiritului clasic.

Curent european în artă şi literatură, clasicismul nu a atins întîmplător forma sa cea mai consecventă, ca stil artistic, în Franţa secolului al XVII-lea. După ce fusese pustiită timp de 30 de ani de aşa-numitele războaie religioase, Franţa îşi regăsise calmul în urma faimosului Edict din Nantes dat de Henric al IV-lea în 1598. Poziţiile nobilimii feudale, ieşită cu forţele slăbite din încleştarea războaielor religioase, sînt ameninţate de burghezia în ascensiune care se întăreşte din ce în ce mai mult din punct de vedere economic şi rîvneşte la funcţii politice de conducere. Se stabileşte în secolul al XVII-lea un echilibru de forţe între nobilime şi burghezie, de care profită monarhia. Aceasta devine un fel de arbitru între cele două clase şi îşi întăreşte într-atît poziţiile încît capătă un caracter absolutist. În prima jumătate a secolului al XVII-lea cardinalul de Richelieu a dus o politică avînd drept ţel centralizarea monarhiei şi întărirea unităţii morale a poporului francez. Ultimele încercări ale nobilimii de a ridica capul sînt stăvilite. Cu domnia lui Ludovic al XIV-lea, cea mai lungă din istorie (72 de ani, dintre care 54 efectiv), monarhia absolută îşi atinge apogeul. Franţa este puterea dominantă a Europei. Nobilimea franceză, ruinată şi în plină descompunere morală, este redusă la rangul de nobilime de curte. Burghezia obţine funcţii politice importante (principalii miniştri ai lui Ludovic al XIV-lea, în frunte cu Colbert, sînt burghezi) dar nu este încă destul de puternică pentru a deveni clasa dominantă a societăţii. În aceste condiţii

regele își poate exercita autoritatea în mod absolut. Formula lapidară: „Statul sînt eu" rezumă clar această situație.

Reușind să unifice Franța, să creeze o administrație centralizată și unitară, monarhia absolută stabilește pentru cîteva decenii în Franța ordinea și respectul desăvîrșit al autorității. Ordinea și autoritatea presupun în același timp o ierarhie strictă. Deși se sprijinea pe burghezie, Ludovic al XIV-lea era totuși primul feudal al statului, situat în vîrful piramidei sociale care stratifica întreaga națiune după rang. Strălucirea domniei Regelui-Soare (care, de altfel, după revocarea Edictului din Nantes în 1685, avea să pălească) se datorește în bună parte și triumfului curentului clasic în artă și literatură. Iar triumful clasicismului în Franța este o expresie pe plan spiritual a ordinii, echilibrului și unității realizate de monarhia absolută ajunsă la apogeu în secolul al XVII-lea. Ca și aceasta, care cunoaște o perioadă de pregătire (de la 1598 pînă la 1661, cînd Ludovic al XIV-lea își începe domnia efectivă), una de desăvîrșire (1661-1685) și alta de declin treptat (ce începe o dată cu revocarea Edictului din Nantes în 1685 și se termină practic cu doborîrea orînduirii feudale în 1789), clasicismul traversează și el trei faze urmînd îndeaproape periodizarea istoriei politice a Franței. Perioadei de tatonări și de lupte acerbe împotriva influențelor baroce, îi urmează perioada victoriei depline a clasicismului, care în literatură coincide cu cea a apogeului monarhiei absolute (1661—1685); după această fază clasicismul începe să prezinte fenomene lente de dezagregare și de transformare, continuînd să viețuiască în linii mari în tot cursul secolului al XVIII-lea dar substanțial modificat în esența sa de ideile iluminismului. Limitînd exemplificarea la domeniul dramaturgiei, se poate afirma că principalul reprezentant al perioadei de pregătire este Corneille, că perioada de apogeu a clasicismului este ilustrată de Racine și Molière, iar perioadei de declin îi corespunde Voltaire (în ipostaza sa de dramaturg).

Clasicismul secolului al XVII-lea nu trebuie confundat cu clasicismul antic care definește cultura greacă în stadiul ei cel mai înalt de dezvoltare (sec. V—IV î.e.n.). Clasicismul modern din secolul al XVII-lea este, însă, în mare parte tributar clasicismului elen. Imitarea antichității constituie unul din principiile de bază ale clasicismului. Principiul nu era nou, deoarece literatura și arta secolului anterior, al Renașterii

franceze, venerau şi ele antichitatea, mergînd uneori pînă la reproducerea servilă. Luînd ca model antichitatea, clasicismul cere de la reprezentanţii săi un efort susţinut pentru a nu rămîne mai prejos decît maeştrii pe care şi-i propunea. „A imita pe antici nu înseamnă în mod necesar a le lua subiectele, nu înseamnă a face *ce* au făcut ei, ci *cum* au făcut: a observa ce este general şi etern în sufletul şi gîndirea umană şi a-l exprima într-o formă care să nu fie niciodată mai prejos de conţinut şi niciodată să nu încerce să strălucească mai mult decît acesta."[1*]

Cultul antichităţii se concretizează, în primul rînd, prin reluarea unor teme tratate de scriitorii greci sau latini. *Ifigenia* lui Racine reia piesa lui Euripide *Ifigenia în Aulis*, după cum *Andromaca* aceluiaşi are ca punct de plecare un pasaj din *Eneida* lui Virgiliu. Molière dă în *Amfitrion* o versiune nouă a comediei cu acelaşi titlu a lui Plaut şi se inspiră din *Aulularia* aceluiaşi pentru *Avarul*. Plasîndu-şi subiectul multora din piesele sale în antichitatea romană, Corneille îşi ia drept sursă de documentare pe Titus Livius (pentru *Horaţiu*) sau pe Seneca (pentru *Cinna*).

Asimilarea valorilor spirituale ale antichităţii este ilustrată şi prin adoptarea unor reguli stabilite de *Poetica* lui Aristotel sau de *Arta poetică* a lui Horaţiu. Respectul regulilor în artă şi literatură corespunde idealului unei societăţi bazate pe ordine şi ierarhie socială bine delimitată, conform principiilor de guvernare ale lui Ludovic al XIV-lea. Concepţiei politice a Regelui-Soare, echilibrului şi măsurii pe care căuta să le impună în toate domeniile de activitate îi corespundea filozofia lui Descartes, întemeiată pe primatul raţiunii. Piatra unghiulară, dogma esenţială a doctrinei clasice este predominarea raţiunii. Raţionalismul cartezian stă la baza tuturor operelor

---

[1] Auguste Bailly, *L'Ecole classique française* — Armand Colin, Paris, 1958, p. 20.

* Cu excepţia indicaţiilor speciale, traducerea citatelor din scriitorii clasici este reprodusă după:

Corneille — *Teatru*, Ed. de Stat pt. lit. şi artă, Bucureşti, 1956.

Racine — *Teatru*, Ed. de Stat pt. lit. şi artă, Bucureşti, 1959.

Molière — *Opere*, Ed. de Stat pt. lit. şi artă, Bucureşti, 4 vol. 1955—1958.

Boileau — *Arta poetică*, Ed. de Stat pt. lit. şi artă, Bucureşti, 1957.

Traducerea citatelor din istoricii şi criticii literari aparţine autorului (afară de cazurile indicate).

literare ale clasicismului, în numele său facultatea poetică dominantă este raţiunea şi nu imaginaţia sau sensibilitatea, pasiunea nestăvilită. Raţiunea este la clasici un termen sinonim cu bunul simţ, cu măsura, de unde respectul convenienţelor, echilibrul, claritatea care caracterizează, fără excepţie, toate operele clasice. Raţiunea distinge ce este adevărat de ce este fals, în numele raţiunii scriitorul trebuie să aibă drept obiectiv principal înfăţişarea verosimilului, alt principiu esenţial al clasicismului. Influenţa incontestabilă a filozofiei lui Descartes a făcut din clasicism „o literatură care exclude la maximum elementele neraţionale, adică elementele sensibilităţii şi elementele senzoriale, şi care se adresează nu ochiului, urechii, simţurilor noastre materiale, nici sensibilităţii noastre oarecum animale, ci Raţiunii, considerată ca expresia suverană a omului ideal."[1] În numele raţiunii, clasicii elimină din operele lor tot ce este bizar, straniu, excesiv, tot ce depăşeşte măsura şi bunul simţ, într-un cuvînt, tot ce ar putea părea neverosimil. „Numesc clasic ceea ce este sănătos, romantic ceea ce este bolnav" — spunea Goethe în *Convorbirile cu Eckermann*. Pentru clasici verosimilitatea înseamnă a nu te depărta de realitatea normală, a lăsa deoparte ceea ce este anormal, a urmări naturalul.

Un principiu care revine cel mai des în *Arta poetică* a lui Boileau, considerată drept codicele de legi al clasicismului, este cel al imitării naturii. Termenul „natură" avea, însă, în secolul al XVII-lea o accepţiune mai restrînsă decît astăzi, fiind limitat la natura omenească, psihică. Natura exterioară, în sens peisagistic, a fost chiar ignorată de scriitorii clasici, cu excepţia lui La Fontaine. Luînd natura morală a omului drept unic obiect de studiu, clasicismul analizează străfundurile sufletului omenesc, descoperă adevărul interior, tainic identificîndu-se cu un realism psihologic de o intensitate necunoscută pînă atunci.

Imitarea naturii nu înseamnă pentru clasici fotografierea ei, ci o selectare a esenţialului, a ceea ce este normal şi adevărat: „Ea trebuie să degajeze din trăsăturile confuze ale naturii ceea ce constituie esenţa obiectului şi să dea o imagine perfectă,

---

[1] Basil Munteanu, *Descartes şi clasicismul*, în *Permanenţe franceze*, Ed. Fundaţiilor, 1946, p. 9.

atît în bine cît şi în rău, a unui caracter a cărui schiţă oferă realitatea; trăsătura caracteristică trebuie să fie izolată şi degajată pentru a subzista singură."[1] Investigînd psihicul omenesc, scriitorii clasici fac abstracţie de realitatea cotidiană, referirile la mediul concret în care-şi duc viaţa eroii analizaţi fiind reduse la minimum, la cîteva elemente generale. „Numai consideraţiile cele mai importante, eliberate de vîrtejul cotidianului şi purificate de mirosul şi gustul său, pătrund în sufletul lor, care rămîne în felul acesta cu totul receptiv pentru cele mai mari şi mai puternice frămîntări. Efectul uriaş al pasiunilor în operele lui Racine, şi chiar în cele ale lui Corneille, se bazează în mare parte pe izolarea atmosferică a evenimentelor ce ar putea fi comparată cu crearea condiţiilor optime de izolare în experimentul modern, care permit observarea netulburată şi neîntreruptă a fenomenului."[2] În tragedie, expresia literară cea mai înaltă a clasicismului, nu oricine poate fi obiect de analiză psihologică. Eroii tragediei sînt întotdeauna împăraţi, regi sau prinţi, dar de fapt sub veşmintele acestora se ascunde invariabil acel ideal uman al societăţii secolului al XVII-lea numit *honnête homme*. Prin *honnête homme* se înţelege un tip de umanitate medie, bine educat şi cu maniere distinse, vorbind întotdeauna cu respectul bunei-cuviinţe, un om ponderat şi cu atitudine demnă, înfrînîndu-şi pornirile lăuntrice şi mai ales evitînd să le exteriorizeze. Om de lume, tipul *honnête homme* corespunde idealului pe care şi-l formase societatea rafinată de la curtea Regelui-Soare. Chiar cînd este frămîntat de pasiuni puternice, omul clasic rămîne mereu lucid şi calm, încercînd să desluşească drumul adevărului şi al raţiunii, deşi este uneori conştient că nu îl poate urma. „Pasiunile mă pot conduce, dar n-ar putea să mă orbească" — spunea doamna de La Fayette prin gura Prinţesei de Clèves. Definind omul clasic, în opoziţie cu omul romantic, G. Călinescu sublinia „relativa impasibilitate şi placiditate a clasicului" în contrast cu agitaţia, înfrigurarea, delirul permanent al romanticului. „Clasicul este caracterizat sub unghiul sensibilităţii printr-o mulţumire placidă, printr-o euforie cam primitivă. Romanticul are «fiori» (. . .) Dacă cineva acuză fiori, nu-i clasic. (...)

---

[1] Philippe Van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses universitaires, Paris, 1965, p. 38.

[2] Erich Auerbach, *Mimesis* — Ed. pt. lit. univ. 1967, p. 421.

Ţinuta clasicului e decentă, calmă, zeiască; a romanticului e vehementă. (...)

Clasicul cultivă stările clare, logice; romanticul stările de noapte, ilogice.

Clasicul promovează coerentul liniştitor. Romanticul, incoerentul, himericul, terificul, oniricul."[1]

Şi extinzînd dipticul la ambianţa climatică, G. Călinescu constată:

„Clima clasică (utopică) e a unei primăveri convenţionale, meridionale; aceea romantică e caracterizată prin furtuni, ploaie, ceaţă, secetă, catastrofe (cutremure vulcanice) sau regim torid."[2]

Urmărind perfecţiunea artistică, scriitorii clasici fixează operelor literare şi un scop moral. Doctrina clasică consideră, după formula lui Boileau (care reia de altfel pe Horaţiu) că agreabilul trebuie îngemănat cu utilul. Literatura trebuie aşadar să aibă o finalitate moralizatoare, să constituie o şcoală de purificare a moravurilor. Este unul din preceptele adresate scriitorilor de Boileau:

„Cînd e cinstit poetul în versuri inocente,
În inimi nu stîrneşte furtuni de sentimente;
Cu focul lui n-aprinde dorinţele-arzătoare.
Iubiţi numai virtutea atotcuprinzătoare!"

Atribuirea unei funcţii sociale poetului este în concordanţă atît cu cultul antichităţii, care revelase grija scriitorilor de a instrui, cît şi cu primatul raţiunii căci „raţiunea n-ar putea să se împace cu ceea ce n-ar fi util minţii sau sufletului. (...) Că trebuie să placi pentru a instrui sau să instruieşti pentru a plăcea, fapt este că nimeni — cu singura excepţie a romancierului La Calprènede — nu neagă că opera de artă trebuie să aibă un scop utilitar, adică moral."[3]

Situat în contextul climatului clasic, respectul absolut al unor reguli estetice rigide nu mai apare atît de absurd. În primul rînd, impunerea regulilor clasicismului este o consecinţă a cultului antichităţii, deoarece aceste reguli au fost luate de la

---

[1] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ed. pt. lit. univ. 1965, p. 18—23.

[2] *ibid.* p. 22.

[3] Ph. Van. Tieghem, *op. cit.* p. 41.

Aristotel şi Horaţiu, trecute, este drept, prin filtrul lui Scaliger, autorul italian al unei faimoase *Poetici* din secolul al XVI-lea care a avut o mare răspîndire în Franţa. În al doilea rînd, regulile clasice avînd ca substanţă ordinea, simplitatea şi echilibrul operei literare, veneau ca o reacţie împotriva unei literaturi baroce, de inspiraţie spaniolă şi italiană, care cultiva intrigile complicate, stările sufleteşti excesive, bombasticismul în expresie, în general o literatură „neregulată". În al treilea rînd, regulile clasice erau expresia concretă, tehnică, a raţionalismului cartezian, la lumina căruia se plămădeau toate valorile artistice ale secolului al XVII-lea. „Faptul că în secolul al XVII-lea arta lui Racine era considerată nu numai plină de măiestrie şi pasionantă, ci şi raţională şi în concordanţă cu bunul-simţ, firească şi verosimilă, se poate explica numai din însăşi perspectiva acelui timp; el avea pentru raţional şi natural alte criterii decît noi. Cei care apreciau arta lui Racine o comparau cu arta generaţiei premergătoare, ajungînd la observaţia că tragedia lui Racine constă din cîteva evenimente simple, clar legate între ele, pe cînd predecesorii săi îngrămădiseră o cantitate de evenimente extraordinare şi aventuroase; că stările sufleteşti şi conflictele în care sînt prinse personajele lui Racine sînt de o simplitate exemplară, universal valabilă, în timp ce în generaţiile premergătoare erau la modă fie conflicte excesiv de eroice, exagerate şi neverosimile, în parte sub influenţa lui Corneille, fie extravaganţele unei galanterii sentimentale şi pedante, sub influenţa preţioşilor."[1]

Regulile clasice s-au impus între anii 1630—1650, principalii teoreticieni fiind Chapelain, d'Aubignac, La Mesnardière, Scudéry. Destinate în primul rînd dramaturgiei, ele sînt aplicate destul de inconsecvent de Corneille, cu intransigenţă de Racine, şi cu o oarecare libertate de Molière. În 1674, cînd toate regulile fuseseră nu numai enunţate dar şi aplicate cu strălucire, Boileau le sintetizează în formule de o limpezime cristalină în a sa *Artă poetică*, considerată de atunci manifestul clasicismului, în timp ce autorul ei a fost denumit „legislatorul Parnasului".

O primă regulă pe care trebuiau să o respecte clasicii era cea a separării genurilor. Genului hibrid, tragi-comedia, în floare

---

[1] E. Auerbach, *op. cit.* p. 427.

la dramaturgii primelor decenii ale secolului al XVII-lea, clasicismul îi opune tragedia pură şi comedia pură:

„Dar comicul nu cere nici lacrimi nici suspine,
N-are nevoie-n versuri de tragice destine."

(Boileau)

Regula separării genurilor este coroborată cu cea a unităţii de ton, nobil în tragedie, simplu în comedie.

Regula cea mai discutată, care a exercitat o adevărată dictatură estetică în dramaturgia clasică, a fost regula celor trei unităţi: unitatea de acţiune, conform căreia intriga unei piese trebuia să fie axată în jurul unei singure acţiuni, unitatea de loc, care pretindea ca piesa să se desfăşoare într-un singur loc, şi unitatea de timp, care impunea concentrarea acţiunii în maximum 24 de ore. În formularea sintetică a lui Boileau regula celor trei unităţi sună astfel:

„Un loc, o zi anume şi-un singur fapt deplin
Va ţine pînă la urmă tot teatrul arhiplin."

Regula celor trei unităţi s-a impus numai după o rezistenţă înverşunată. Dacă unitatea de acţiune a fost acceptată cu mai multă uşurinţă, cea de loc şi de timp au întîmpinat opoziţii chiar din partea lui Corneille. De fapt, regula celor trei unităţi se baza pe o concepţie specială pe care oamenii secolului al XVI-lea o aveau despre verosimilitate; se considera neverosimil ca acţiunea unei piese să depăşească spaţiul şi timpul cărora le era afectată o reprezentaţie. Spectatorii timpului considerau ca neraţional faptul că un personaj ar fi putut îmbătrîni de la un act la altul cu 30 de ani sau că s-ar putea afla la 1 000 de kilometri distanţă între un act şi altul. Această concepţie era întreţinută şi de condiţiile artei spectacolului în secolul al XVII-lea care nu permiteau schimbările rapide de decoruri.

Pentru a aşeza o piesă în acest pat al lui Procust al regulilor, dramaturgul clasic era obligat să-şi situeze personajele principale în momentul unei crize sufleteşti care trebuia să-şi găsească deznodămîntul într-un interval de timp limitat. În acest fel era eliminat orice episod secundar, în afara crizei, iar eroii erau supuşi unei investigări psihologice profunde, ceea ce constituia de fapt unicul subiect al piesei. Regulile clasice mai

cereau dramaturgului să expună în actul I premisele conflictului sufletesc şi să înfăţişeze, sau cel puţin să anunţe, toate personajele piesei. La sfîrşitul oricărei piese trebuia lămurită soarta tuturor personajelor importante.

Una din cele mai însemnate reguli ale clasicismului este respectarea decenţei şi a bunei-cuviinţe *(les bienséances)*, regulă în concordanţă cu rafinarea şi şlefuirea moravurilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Expresie a unei societăţi mondene şi sociabile, pentru care arta conversaţiei atinsese culmile perfecţiunii, regula bunei-cuviinţe nu se limita numai la atitudini, gesturi sau vorbire, ci impunea, de pildă, scriitorilor să evite reprezentarea a tot ce putea răni sensibilitatea. Era interzisă uciderea unui personaj pe scenă (dar în mod ciudat sinuciderea era admisă), orice act de violenţă nu putea fi arătat în faţa ochilor spectatorului ci numai povestit (de unde lungimea unor asemenea povestiri în tragediile lui Racine).

În şlefuirea moravurilor un rol important l-au jucat saloanele vremii, dintre care cel mai celebru era cel al marchizei de Rambouillet. Exagerînd cultul manierelor elegante şi al limbajului rafinat, mondenii şi salonarzii secolului al XVII-lea au ajuns la un manierism ridicol şi la preţiozitate în atitudini şi vorbire. Luînd poziţie împotriva preţiozităţii, Molière şi alţii au condamnat-o în numele principiului raţiunii şi al naturalului.

Dacă clasicismul şi-a găsit forma sa cea mai desăvîrşită în Franţa secolului al XVII-lea, aceasta se datoreşte într-o măsură însemnată şi faptului că limba franceză ajunsese la deplină maturitate, punînd la dispoziţia scriitorilor un admirabil instrument de a-şi exprima ideile. Cu secolul al XVII-lea limba franceză a intrat în perioada modernă, deosebindu-se, în mod practic, prea puţin de franceza vorbită astăzi. În timp ce, de pildă, un text românesc din secolul al XVII-lea nu poate fi înţeles decît cu un anumit efort de vorbitorii de azi ai limbii române, un text francez din aceeaşi perioadă nu prezintă nici o dificultate pentru cititorii zilelor noastre. O evoluţie de secole mlădiase în aşa fel limba franceză încît structura ei gramaticală, vocabularul ei ajunseseră la un grad de perfecţiune care o făcea capabilă să exprime cu cea mai mare claritate, cu nuanţele cele mai fine, orice idee sau sentiment. Un rol de prim plan în perfecţionarea limbii literare l-au avut şi

teoreticienii şi scriitorii. Încă din 1548 Joachim Du Bellay îşi exprima încrederea în virtuţile limbii franceze, în faimosul său manifest *Défense et illustration de la langue française*. Dar în timp ce Du Bellay preconiza îmbogăţirea limbii franceze prin toate mijloacele, arhaisme, diminutive, latinisme, cuvinte dialectale sau tehnice, la începutul secolului al XVII-lea apare, ca o reacţie, doctrina lui Malherbe care, dorind să pună o stavilă invaziei de cuvinte noi, recomandă purificarea limbii.

Malherbe cere eliminarea din limba literară a tuturor termenilor vulgari sau echivoci, nu admite nici o licenţă gramaticală, se ridică împotriva întorsăturilor de frază confuze, împotriva metaforelor incoerente. Într-un cuvînt, toate eforturile lui Malherbe urmăresc claritatea limbii: „el tinde în mod vizibil să facă din limba comună un fel de algebră, să dea frazei o rectitudine geometrică".[1] În lucrarea sa *Observaţii asupra limbii franceze* (1647), filologul Vaugelas a dus mai departe preceptele lui Malherbe, devenind campionul purismului, în numele „bunei uzanţe." Prin „buna uzanţă", Vaugelas înţelegea „felul de a vorbi al părţii celei mai sănătoase a Curţii, conform felului de a scrie a părţii celei mai sănătoase a autorilor timpului". Crezînd că poate fixa limba franceză în acest punct al evoluţiei ei din secolul al XVII-lea, Vaugelas nu ţinea desigur seama de faptul că o limbă se afla în permanentă transformare. Doctrina lui era expresia clasei dominante care dispreţuia poporul şi afecta silă faţă de orice cuvînt vulgar. Împinsă pînă la exagerare, această doctrină a dus la jargonul ridicol al „preţioaselor". Acţiunea lui Malherbe şi Vaugelas şi a discipolilor lor a avut drept rezultat o modelare a limbii literare în sensul abstractizării ei, în aşa fel încît a devenit instrumentul cel mai suplu pentru exprimarea stărilor psihice. Purismul clasic a devenit parte integrantă a stilului scriitorilor, în special al tragedienilor. Se poate spune că, din cauza doctrinei puriste, lexicul scriitorilor clasici este destul de sărac, însă extrem de precis şi elegant. Profitînd, fără îndoială, de pe urma progreselor limbii franceze, care le-a uşurat sarcina, marii scriitori clasici au contribuit, la rîndul lor, la îmbogăţirea şi mlădierea ei. Astfel se face că limba franceză din secolul al XVII-lea a

---

[1] G. Lanson, *Histoire de la littérature française* — Hachette, Paris, 1912, p. 362.

devenit instrumentul ideal al unei doctrine care pretindea în primul rînd claritate şi logică. Cînd Boileau spunea:

„Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément."[1]

el constata unitatea perfectă care se stabilise între fond şi formă în veacul clasic. Din secolul al XVII-lea limba franceză începe să devină limbă de circulaţie internaţională.

Un rol deosebit în formarea doctrinei clasice l-a avut şi Academia franceză, întemeiată în 1635 de Richelieu, care de la început a luat poziţie fermă în favoarea dogmelor şi regulilor formulate de Chapelain. Reprezentînd punctul de vedere oficial, Academia franceză a contribuit la promovarea şi întărirea clasicismului, mai ales în perioada cînd acesta întîmpina încă opoziţia elementelor baroce. Clasicismul s-a impus în toate genurile literare dar a atins culmile cele mai strălucite în tragedie şi comedie, nu numai datorită apariţiei unor genii de talia lui Corneille, Racine şi Molière, dar şi faptului că însăşi doctrina clasică stabilise o ierarhie a genurilor, care exprima ierarhia socială a societăţii feudale. Existau, în concepţia lui Boileau şi a teoreticienilor care l-au precedat, genuri majore (tragedia, epopeea şi comedia) şi genuri minore (elegia, fabula, sonetul, balada, satira, epigrama etc.). Dacă epopeea, poate şi din lipsă de autori talentaţi, s-a dovedit un gen perimat, tragedia şi comedia şi-au găsit artizani care au ridicat-o pe piscurile cele mai înalte. De altfel şi unul din genurile minore, fabula, a fost dus la o strălucire incomparabilă datorită lui La Fontaine. A existat şi o proză clasică de mare valoare, de la Pascal şi La Rochefoucauld, pînă la Doamna de Sévigné şi Doamna de La Fayette, culminînd, spre sfîrşitul secolului al XVII-lea, cu *Caracterele* lui La Bruyère.

Expresie a unei societăţi echilibrate, în care pentru o scurtă perioadă domnea ordinea, bazată pe o strictă ierarhie socială şi o centralizare administrativă autoritară, clasicismul şi-a găsit terenul cel mai fertil de germinare în Franţa lui Ludovic al XIV-lea, al cărui bun gust şi interes personal pentru artă şi literatură nu trebuiesc subapreciate, chiar dacă motivarea

---

[1] *„Cînd prinzi un lucru bine, exprimă-l desluşit,*
Cuvîntul, să-l îmbrace, răsare negreşit."

lăuntrică, ţinea mai mult de dorinţa de a da strălucire domniei sale şi prin înflorirea culturii. Preponderenţa Franţei în domeniul politic, superioritatea ei demografică (era ţara europeană cea mai populată, în secolul al XVII-lea), o organizare administrativă fără fisuri, victoriile ei militare, au creat regatului lui Ludovic al XIV-lea o poziţie privilegiată în Europa. La prestigiul Franţei a contribuit şi înflorirea literaturii şi artelor. Numele lui Champaigne, Poussin, Le Nain, Claude Lorrain, Le Brun, Rigaud în pictură, a lui Mansart în arhitectură şi Le Nôtre în arhitectura peisagistică, a lui Coysevox, Girardon în sculptură, a lui Lully în muzică sînt tot atît de ilustre ca şi cele ale scriitorilor veacului, menţionaţi mai sus. Influenţa Franţei în domeniul spiritual este atît de mare în Europa încît dramaturgii din celelalte ţări n-au reuşit să dea decît simple imitaţii după Corneille, Racine sau Molière. André Gide punea semnul identităţii între clasicism şi spiritul francez: „Clasicismul mi se pare în asemenea măsură o invenţie franceză încît m-aş lăsa îmbiat să consider drept sinonime aceste două cuvinte: clasic şi francez, dacă primul termen ar putea pretinde să epuizeze geniul francez şi dacă romantismul n-ar fi ştiut să devină francez."[1] De aceea pentru a şti ce înseamnă clasicismul în teatru este suficient să ne limităm la teatrul francez, făcînd numai foarte puţine referiri la dramaturgia clasică din alte ţări, atunci cînd au fost totuşi create unele opere mai valoroase. În esenţă, clasicismul este „expresia spiritului francez în perioada cea mai strălucită a istoriei sale, cînd acest spirit era constituit din ordine armonioasă, din inteligenţă luminoasă, din probitate intelectuală şi morală".[2]

[1] A. Gide, *Incidences*, Gallimard, Paris, 1924, p. 42.
[2] A. Bailly, *op. cit.*, p. 26.

ARTA SPECTACOLULUI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Se poate afirma că pînă în secolul al XVII-lea nici un popor nu şi-a construit săli special amenajate pentru spectacolele de teatru. În antichitate reprezentaţiile aveau loc în aer liber. În Evul Mediu, *miracolele* au drept cadru biserica însăşi, în timp ce *misterele* sînt reprezentate, începînd cu secolul al XIV-lea, în faţa bisericilor. Trupele ambulante de actori de bîlci jucau şi ele pe nişte estrade amenajate în aer liber, în pieţe, uneori, însă, şi în incinta castelelor feudale. În Anglia şi în Spania, începînd din secolul al XVI-lea se reprezintă piese de teatru în curţile hanurilor. Spre sfîrşitul aceluiaşi secol apar în Franţa primele săli de teatru, instalate, în general, în sălile utilizate pentru cunoscutul „jeu de paume". La Paris, sălile de la Hôtel de Bourgogne sau de la Marais erau lungi şi strîmte, avînd la una din extremităţi o estradă pentru scenă. Două rînduri de galerii formau lojile, situate de-a lungul pereţilor, în timp ce parterul nu era prevăzut cu scaune sau fotolii, publicul de aici stînd în picioare. În loji puteau să ia loc aproximativ 300 de persoane iar parterul putea cuprinde, înghesuiţi, cam 500—550 de spectatori, dintre cei mai nevoiaşi. Aristocraţia şi burghezia înstărită stătea întotdeauna în loji. După 1650 un obicei nenorocit s-a încetăţenit în sălile de teatru: cel de a permite unor spectatori de marcă să urmărească reprezentaţiile, aşezaţi chiar pe scenă. Jenînd atît pe actori cît şi pe spectatorii din sală, aceşti oaspeţi de rang erau totuşi căutaţi de directorii de teatru, deoarece plăteau sume mari pentru rezervarea acelor locuri. S-a ajuns, uneori, ca scena să fie aglomerată cu 200 de spectatori, izolaţi, totuşi, de actori printr-o balustradă. Se întîmpla adesea ca vreun marchiz impertinent şi arogant să apostrofeze pe actori prin cuvinte ironice sau jignitoare, sau să acopere vocea actorilor prin conversaţii particulare cu voce tare.

Pînă în secolul al XVII-lea arta spectacolului lăsa mult de dorit. Aşa-numitele „confrerii" care aveau monopolul spectacolelor, nu făceau nici un efort pentru a ridica nivelul

53 182

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

reprezentațiilor. În 1599 directorul unei trupe de actori ambulanți închiriază de la „confrerie" sala de la Hôtel de Bourgogne din Paris, care devine din 1628 primul teatru permanent al Franței. În 1600 o trupă rivală întemeiază al doilea teatru, cunoscut sub numele de Théâtre du Marais, care nu va putea face o concurență serioasă celui de la Hôtel de Bourgogne decît după vreo 30 de ani, cînd va pune în scenă piesele lui Corneille. Între 1627—1636 se construiește, după planurile arhitectului Lemercier o sală specială de teatru la Palais-Royal. Și această sală era mai lungă și mai strîmtă decît sălile de astăzi. Scena avea dimensiuni destul de restrînse.

În secolul al XVII-lea spectacolele nu erau zilnice; se juca numai de trei ori pe săptămînă, marțea, vinerea și duminica. Un document al epocii explică și motivul pentru care au fost alese tocmai aceste zile ale săptămînii și nu altele: „Este bine să remarcăm aici că actorii nu deschid teatrul decît trei zile din săptămînă, vinerea, duminica și marțea, în afară de cazul în care nu survine în altă zi vreo sărbătoare și nu din acelea solemne. Aceste zile au fost alese cu prudență, luni fiind ziua poștei pentru Germania și Italia și pentru toate provinciile Regatului; miercurea și sîmbăta sînt zile de tîrg și de afaceri, cînd burghezul este mai ocupat decît în altele; iar joia fiind consacrată în multe locuri plimbării, mai ales în academii și colegii. Prima reprezentație a unei piese noi are loc întotdeauna vinerea, pentru a pregăti publicul să vină în număr mai mare duminica următoare prin elogiile făcute prin anunțuri și afișe. Nu se joacă teatru decît de trei ori pe săptămînă pentru a da un anumit răgaz trupei și, după cum afacerile au și ele intervale între ele, tot așa distracțiile le solicită pe ale lor."[1] De abia către sfîrșitul secolului al XVII-lea teatrul din strada Guénégaud introduce obiceiul spectacolelor zilnice.

Spectacolele din vremea Regelui-Soare aveau loc cu începere de la orele 15; de fapt nu începeau înainte de orele 16 și se terminau pe la 7 seara. Ele erau anunțate prin afișe sobre, fiecare teatru avînd o anumită culoare de hîrtie: cele ale teatrului de la Hôtel de Bourgogne erau roșii, trupa lui Molière avea afișe în două culori — roșu și negru. În prima jumătate a secolului, cînd tragediile nu se bucurau prea mult de favoarea publi-

[1] Citat după Eugène Lintilhac — *La Comédie, Dix-septième siècle* — Flammarion, Paris, f. a., p. 8—9.

cului, spectacolul avea un caracter hibrid, compunîndu-se, de obicei, dintr-un prolog, destinat să creeze buna dispoziţie a publicului prin cîteva glume sau calambururi, nu o dată obscene, o tragedie, iar în final o farsă, menită să împrăştie tristeţea şi emoţia produsă de evenimentele tragice urmărite. Astfel, spectacolul prin care Molière s-a impus pentru prima oară în faţa lui Ludovic al XIV-lea, ca om de teatru, s-a compus din tragedia lui Corneille *Nicomède* şi propria-i farsă *Medicul îndrăgostit*. Din cauza obscenităţii multora din farsele sau glumele prezentate pe scenă, femeile se aventurau foarte rar la teatru în primele decenii ale secolului. Chiar şi mai tîrziu, cînd doctrina clasică se impune, excluzînd orice cruditate de limbaj din piesele de teatru, femeile nu îndrăzneau să vină neînsoţite la spectacol din cauza iluminatului cu totul precar de pe coridoare, propice unor scene scandaloase.

Punerea în scenă a pieselor din secolul al XVII-lea era rudimentară, datorită în primul rînd lipsei de condiţii tehnico-materiale. Scena, la început neprevăzută cu rampă, era foarte slab luminată de lumînări aşezate în spatele actorilor. După un oarecare timp ele începeau să fumege, creînd un aer irespirabil şi jenînd vizibilitatea. În timpul pauzelor, personalul de serviciu tăia mucul lumînărilor. Dacă piesele clasice sînt împărţite în acte, în general destul de scurte, nedepăşind aproximativ o jumătate de oră, aceasta este şi o consecinţă a sistemului primitiv de luminat. Pe de altă parte, teatrul este şi un loc de întîlnire, de schimburi de impresii, de conversaţie. Pauzele aveau o mare importanţă pentru spectatorii secolului al XVII-lea şi pentru motivul că toţi cei de la parter aveau nevoie să se destindă după o perioadă de nemişcare în picioare.

În secolul al XVII-lea cortina este foarte rară, fiind considerată drept un lux şi subliniată ca un element excepţional atunci cînd există. Chiar şi în acest caz, ea este trasă şi coborîtă numai la începutul şi sfîrşitul spectacolului şi nu după fiecare act. Aşadar schimbările de decor se făceau sub ochii spectatorilor. La începutul secolului se practica decorul simultan, scena fiind prevăzută la începerea spectacolului cu toate cadrele unde se desfăşura succesiv acţiunea. Astfel, într-o piesă a lui Hardy, regizorul concepea decorul în felul următor: „Este nevoie în mijlocul teatrului de un frumos palat, şi la o extremitate de o mare, unde apare un vas prevăzut cu catarge, pe care îşi face

apariția o femeie care se aruncă în mare, și la cealaltă extremitate de o cameră frumoasă care se deschide și se închide, unde să existe un pat frumos împodobit cu cearșafuri."[1]

Se întîmpla ca decorul să înfățișeze simultan 5—6 locuri diferite, separate între ele prin cîte o perdea. Pînă la triumful regulilor clasice, se întîmpla, uneori, ca între un act și altul scurgerea acțiunii să înregistreze intervale foarte mari de timp, ba chiar de la o scenă la alta se putea face un salt de cîțiva ani. Astfel, într-o altă piesă a lui Hardy prima scenă înfățișa o femeie gravidă, care în scena a patra apărea însoțită de băiatul ei în vîrstă de 7 ani. Și aceasta se petrecea sub ochii spectatorilor prin o simplă trecere dintr-o despărțitură a scenei la alta. Pentru a nu viola prea flagrant veracitatea faptelor, încetul cu încetul se ajunge la unitatea de loc și la decorul unic, ceea ce simplifica foarte mult și punerea în scenă. *Cidul* mai este jucat pe o scenă simultană dar celelalte piese ale lui Corneille, ca și tragediile lui Racine sau comediile lui Molière sînt montate în cadrul unui decor unic. De altfel indicațiile scenice sînt aproape inexistente la marii clasici. „Acțiunea se petrece la Roma într-o sală a locuinței lui Horațiu" *(Horațiu)*, „Acțiunea se petrece la Trezena, oraș din Peloponez" *(Fedra)*, „Acțiunea se petrece la Paris" *(Bolnavul închipuit)*, iată o evoluție descrescîndă în ceea ce privește precizarea locului acțiunii. Renumitul actor și regizor Georges Pitoëff refuza să monteze piese de Molière, spunînd: „Molière? Cu el nu se știe niciodată dacă este vară sau iarnă, dacă este vreme bună sau dacă plouă, dacă este dimineața sau seara. O masă și patru scaune sînt suficiente pentru a-l juca pe Molière. Ce naiba vreți să fac cu astea?" În general decorurile sînt foarte simple și reproduc realitatea cotidiană a secolului al XVII-lea. Palatele pictate pe pînză sînt în mod invariabil palate din Franța medievală, chiar dacă acțiunea se petrece în Grecia antică. Nu există nici un fel de preocupare pentru redarea culorii locale în punerea în scenă. Se manifestă, în schimb, o tendință spre un realism care merge pînă la aducerea pe scenă a unor butuci de viță de vie veritabili sau mînjirea unor personaje rănite în timpul acțiunii cu sînge de bou ascuns într-o băşică.

---

[1] G. Lanson: *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, p. 418.

Lipsa sentimentului culorii locale este vizibilă şi în costumaţie. Actori interpretînd personaje de greci sau romani purtau veşminte ale secolului al XVII-lea, uşor stilizate cu cîte un mic detaliu care să sugereze coordonatele istorico-geografice ale desfăşurării acţiunii: un coif, o platoşă, sandale romane. În a doua jumătate a veacului cîştigă teren punerea în scenă somptuoasă. Molière însuşi face concesii acestei tendinţe, cu comedii-balet fastuoase în care muzica lui Lully joacă un rol însemnat. Montarea unor asemenea spectacole este extrem de costisitoare, trebuie plătiţi dansatorii, orchestra, autorii baletului şi ai muzicii etc. Se găsea uneori cîte un mare senior care, vrînd să facă pe Mecena, suporta cheltuiala unei puneri în scenă şi a unei costumaţii luxoase. Publicul, fiind atras de fast, reclamă din ce în ce mai mult astfel de montări. Pentru a-i face pe plac, Molière este obligat să cheltuiască 2 400 de livre pentru punerea în scenă a *Bolnavului închipuit*, sumă enormă pentru acea vreme.

O particularitate a decorului clasic o constituia simetria: aceiaşi arbori, aceleaşi stînci etc., se repetau în perspectivă pe 10—12 planuri de o parte şi de alta a scenei pînă la pînza de fund care o închidea. Această simetrie a decorului corespundea esteticii clasice.

Stilul de interpretare al actorilor era, în general, pompos şi solemn în tragedie, pentru a fi pe placul aristocraţiei care adopta ea însăşi o pompă rigidă şi afectată în viaţa cotidiană. Felul de a spune versurile era declamatoriu, cîntat, cu o tendinţă pronunţată de a apăsa pe ultimul vers dintr-o tiradă, în scopul de a atrage aplauze. Propensiunea spre declamaţie a fost încurajată şi de stilul mai mult sau mai puţin retoric al tragediilor lui Corneille. Au existat însă şi actori care foloseau o dicţiune naturală, evitînd orice alunecare spre stilul emfatic, căutînd nuanţele cele mai subtile de exprimare. Printre aceştia pot fi citaţi Mondory, creatorul Cidului, Bellerose, care a creat rolul lui Cinna, Floridor şi mai cu seamă Molière, considerat ca cel mai mare actor al timpului său. La începuturile carierii sale, Molière dorea să devină actor de tragedie; era însă handicapat de un fizic puţin propice, avînd capul aşezat parcă direct pe trunchi, cu un gît aproape inexistent, ceea ce provoca mai degrabă zîmbetul dacă nu rîsul spectatorilor. Pentru acest motiv Molière se dedică comediei, creîndu-şi un

stil propriu de interpretare, o siluetă unică pe care Antoine Adam n-a ezitat să o compare cu cea a lui Charles Chaplin din zilele noastre.

În secolul al XVII-lea au existat şi alţi actori de comedie renumiţi, ca de exemplu Jodelet, care s-a identificat atît de bine cu rolul de valet încît numele său a devenit sinonim cu această stare socială, intrînd chiar în titlul mai multor comedii ale lui Scarron *(Jodelet sau stăpînul-valet, Jodelet pălmuit, Jodelet duelist)* sau Thomas Corneille *(Jodelet prinţ)*. Unul din cei doi valeţi din *Preţioasele ridicole* de Molière îşi ia şi el numele de „vicomte de Jodelet". De altfel, personaj şi interpret se confundau adesea în teatrul clasic. Astfel în scena a treia din primul act al *Avarului* lui Molière, Harpagon rosteşte, la adresa valentului La Flèche cuvintele „să piară din ochii mei şchiopul ăsta de cîine", replică ce nu poate fi înţeleasă decît cunoscînd că actorul care juca rolul respectiv, Louis Béjart, era şchiop. Molière ştia să-şi aleagă foarte bine actorii, astfel încît trupa lui ajunsese să reunească pe cei mai de seamă comedieni ai timpului: Baron, Madeleine şi Armande Béjart, Du Croisy ş.a. Trupa lui Molière ajunsese la o perfecţiune artistică subliniată în numeroase rînduri de contemporanii săi. Donneau de Visé, duşman al lui Molière, este obligat să recunoască măiestria de interpretare a *Şcolii nevestelor*: „Nicicînd comedia nu a fost atît de bine reprezentată şi cu atîta artă; fiecare actor ştie cîţi paşi trebuie să facă, şi toate ocheadele îi sînt numărate. Se poate spune că autorul ei merită multe laude pentru a-şi fi jucat atît de bine rolul, pentru a le fi distribuit atît de judicios pe toate celelalte şi, în sfîrşit, pentru a se fi îngrijit de a-i face pe camarazii săi să joace atît de bine încît se poate spune că toţi actorii care joacă în piesa sa sînt creaţii originale pe care maeştrii cei mai înzestraţi ai acestei arte le vor putea cu greu imita."[1] Dintre marile actriţe de tragedie ale secolului al XVII-lea trebuie menţionate Des Oeillets, Du Parc şi Champmeslé care au creat majoritatea rolurilor feminine din piesele lui Racine. De o mare faimă s-au bucurat şi unii actori de bîlci, cum au fost Mondor sau Tabarin, numele acestuia dînd chiar naştere substantivului „tabarinade", sinonim cu „farsă".

Condiţiile materiale ale actorilor din secolul Regelui-Soare erau foarte precare. Necazurile şi peripeţiile actorilor

[1] Citat după F. Gaiffe — *Le rire et la scène française*, ed. cit. p. 109.

ambulanți au fost descrise magistral de Scarron în al său *Roman comic*. Deși pasiunea lui Richelieu pentru teatru a dus la o ameliorare relativă a situației actorilor, aceștia continuă să întîmpine, în tot cursul secolului, ostilitatea vădită a bisericii catolice, care consideră meseria lor drept potrivnică moralei religioase. Este cunoscută dușmănia pe care biserica i-a purtat-o nu numai dramaturgului dar și actorului Molière. Spre necazul clerului, Molière a beneficiat, însă, de protecția lui Ludovic al XIV-lea, ceea ce a avut drept consecință și o ridicare a prestigiului actorilor în ochii societății.

La începutul secolului erau foarte proaste și condițiile materiale ale autorilor dramatici. Trupele ambulante aveau în solda lor cîte un dramaturg care trebuia să le furnizeze piese originale sau traduceri. Astfel se explică fecunditatea prodigioasă a unui Hardy care, atașat pe lîngă trupa, la început ambulantă, de la Hôtel de Bourgogne, a scris aproximativ 700—800 de piese. Prost plătiți, acești autori aflați în slujba unei trupe erau atît de puțin apreciați încît numele lor nu era, de multe ori, nici măcar menționat cu ocazia spectacolelor. Datorită influenței lui Richelieu și mai ales prestigiului cîștigat de Corneille, autorii dramatici capătă, după 1640, o oarecare independență materială iar poziția lor socială crește în ochii aristocrației, deși majoritatea lor erau de origine burgheză. Ludovic al XIV-lea sprijină, la rîndul său, pe marii scriitori ai timpului, atît din punct de vedere material cît și moral. Prestigiul și gloria de care s-au bucurat în vremea lor un Corneille, un Racine sau un Molière nu le atinge însă nici pe departe pe cele care le-au fost hărăzite de posteritate.

TRAGEDIA ÎNAINTE DE CORNEILLE

La începutul secolului al XVII-lea teatrul „serios" se afla în Franța la o răscruce de drumuri. Principalii autori de tragedii ai Renașterii, Jodelle, Garnier, Grévin nu reușiseră să dea nici o capodoperă. Ultimul reprezentant al tragediei aparținînd secolului al XVI-lea, Antoine de Montchrestien (cunoscut și ca economist) reușește să mai mențină treaz, pentru o clipă, interesul publicului față de tragedie, în primii ani ai veacului al XVII-lea, prin piesa sa *Scoțiana*. Rupînd cu tradiția înaintașilor de a se inspira din antichitate, Montchrestien ataca în această tragedie un subiect contemporan și anume moartea Mariei Stuart. A fost însă numai un scurt foc de paie căci, sătul de tragedii mediocre, publicul preferă acum tragicomediile sau pastoralele. Cel mai cunoscut autor de tragicomedii este Alexandre Hardy, dramaturgul oficial al teatrului de la Hôtel de Bourgogne. Lipsit, incontestabil, de geniu, Hardy a avut în schimb un instinct sigur al teatrului. El și-a dat seama că un subiect tragic cu deznodămînt fericit satisfăcea mai mult publicul, după cum și-a dat seama că pentru a place acestuia era necesară o ușurare a tragediei de intervenția zeilor și de corurile antice care mai subzistau pînă atunci în dramaturgia franceză. *Didona* este singura piesă a lui Hardy în care mai are loc o intervenție divină. Hardy are mai ales meritul de a fi construit piesele sale în jurul unei crize, principiu de bază al tragediei clasice. Astfel în *Didona* autorul nu prezintă debarcarea troienilor în Africa ci momentul în care Enea intenționează să părăsească Cartagina. Piesa se desfășoară în jurul încercărilor Didonei de a-l reține pe Enea. Va reuși oare, asigurîndu-și fericirea, sau își va lua viața? Acesta este conflictul psihologic în jurul căreia se țese acțiunea. Deși nu întîlnim în piesele lui Hardy regulile clasice, accentul pe care îl pune pe elementul psihologic este de natură să pregătească tragedia clasică.

Cu *Pyrame și Thisbé* (1617) Théophile de Viau încearcă din nou drumul tragediei. Meritul piesei consta în introducerea

lirismului în tragedie, un lirism cu iz cam preţios, dar totuşi duios şi delicat.

Un alt gen cultivat în primele decenii ale secolului al XVII-lea este pastorala, tragi-comedie a cărei acţiune se petrece într-un cadru rustic, idilic. Venită din Italia, pastorala, gen fad şi artificial, a fost ilustrată de Racan (*Bergeries* — 1620) şi de Mairet (*Sylvie* — 1626). Mai interesantă decît piesa *Sylvie* este prefaţa ei, unde Mairet se arată a fi un adept al regulilor clasice. În 1634 el dă o tragedie, *Sophonisbe*, construită, pentru prima oară, conform regulii celor trei unităţi. Dacă adăugăm că piesa lui Mairet are drept cadru istoric antichitatea romană şi că acţiunea ei este determinată de resorturile psihologice ale personajelor, constatăm că *Sophonisbe* este prima tragedie clasică franceză. Mairet este astfel primul reprezentant al clasicismului în teatru şi precursorul direct al lui Corneille. Din păcate, *Sophonisbe* înfăţişa numai un tipar în care autorul n-a reuşit să introducă viaţa, personaje vii şi sentimente adevărate. Această sarcină urma să o îndeplinească cu strălucire marele Corneille.

Triumful clasicismului n-a fost însă uşor. În aceeaşi perioadă au existat şi duşmani înverşunaţi ai regulilor clasice, ca de exemplu André Mareschal, G. de Scudéry sau François Ogier care în prefaţa tragediei lui Jean de Schelandre *Tyr et Sidon* lua poziţie netă împotriva unităţii de timp. Însuşi Hardy, care s-a apropiat de clasicism, n-a respectat cele trei unităţi. Astfel tragi-comedia sa *Théagène et Chariclée* are 40 de acte care se desfăşoară într-un interval de opt zile. Polemica între partizanii clasicismului, al cărui campion este Chapelain şi apărătorii tragediei „neregulate", baroce, atinge culmea pe la 1630. Tras într-o parte şi în alta de cele două tendinţe, Corneille nu va fi nici el un clasic pur. De altfel, cînd şi-a scris prima piesă, comedia *Melite*, după însăşi mărturisirea sa, autorul *Cidului* ignora cu totul existenţa teoriei unităţilor. „În tot cursul primei jumătăţi a veacului se asistă la o luptă extraordinar de confuză între elementele aşa-zis baroce şi elementele clasice."[1] În ciuda abaterilor sale de la regulile clasice, Corneille reprezintă un moment hotărîtor în victoria deplină a clasicismului în teatru.

[1] *Histoire littéraire de la France* (sub redacţia lui P. Abraham şi R. Desné), Ed. Sociales, Paris, t. II, 1966, p. 222.

PIERRE CORNEILLE

Părintele tragediei franceze, cum a fost numit Pierre Corneille, a văzut lumina zilei în anul 1606 în vechea capitală a Normandiei, oraşul Rouen, care cu aproape două secole mai înainte fusese martorul uneia din cele mai zguduitoare tragedii din istoria poporului francez, arderea pe rug a Ioanei d'Arc. Situat pe Sena, aproape de vărsarea fluviului în marea Mînecii, oraşul Rouen, în mijlocul căruia se înalţa maiestuoasă faimoasa catedrală gotică, clădită încă din secolele XII—XIII, avea o viaţă economică destul de înfloritoare, favorizînd avîntul unei burghezii în plină afirmare.

Pierre Corneille s-a născut într-o familie burgheză înstărită, unde era puternic înrădăcinată tradiţia magistraturii. Tatăl şi bunicul scriitorului, ambii purtînd acelaşi prenume, Pierre, transmis din generaţie în generaţie, au fost magistraţi. Mama dramaturgului era şi ea fiică de magistrat şi nepoată de avocat. Nu este de mirare că, la rîndul său, Pierre Corneille, autorul *Cidului*, a exercitat şi el profesia de avocat, după ce şi-a făcut studiile într-un colegiu catolic unde s-a remarcat în special prin solidele sale cunoştinţe de latină. O aventură sentimentală, soldată, de altfel, cu un eşec, i-a inspirat lui Corneille la vîrsta de 23 de ani subiectul unei comedii, *Mélite*. În acel timp se afla în trecere prin Rouen unul din cei mai mari actori ai epocii, Mondory, care citeşte piesa lui Corneille şi-i promite că o va juca la Paris. Mondory se ţine de cuvînt şi în 1629 Corneille descinde pentru prima oară la Paris pentru a asista la premiera comediei *Mélite*, care se bucură de un real succes.

Încurajat de acest prim succes, fără a-şi abandona profesia, Corneille, devenit avocat al regelui pentru instanţele care judecau delictele silvice şi de navigaţie, compune alte cinci comedii în anii 1632—1634: *Clitandre*, *Văduva*, *Galeria Palatului*, *Confident*, *La Place Royale*. Şirul comediilor este întrerupt în 1635 de debutul lui Corneille în tragedie. *Medeea* (1635) nu depăşeşte ca valoare *Sophonisbe* a lui Mairet, constituind doar un preludiu încă palid la o operă de tragedian care-şi va da

adevărata măsură în anii următori. După *Medeea*, Corneille revine însă la comedie, dînd cu *Jocul amăgirii (L'Illusion comique)*, reprezentat în stagiunea 1635—1636, cea mai bună lucrare a sa în acest gen[1].

Anul 1635 marchează o dată importantă în istoria culturii franceze prin înființarea de către Richelieu a Academiei franceze. Sînt atribuite pensii unor scriitori, printre care și lui Pierre Corneille. Richelieu, care avea pretenția de a fi dramaturg, ia în serviciul său cinci scriitori, însărcinați să redacteze, sub îndrumarea lui, piese de teatru a căror canava o prezenta el însuși. Printre cei cinci autori se afla și Corneille care a colaborat la piesa *Comédie des Tuileries*. Se pare că, operînd prea multe schimbări la planul indicat de cardinal, acesta a preferat să renunțe la serviciile lui Corneille, al cărui spirit prea independent nu era pe placul său. Succesul răsunător al *Cidului* (la sfîrșitul lui decembrie 1636 sau începutul lui ianuarie 1637) n-a făcut decît să întărească antipatia lui Richelieu față de un „confrate" care-și permitea să-l înfrunte pe tărîmul dramaturgiei. Cardinalul, invidios pe gloria lui Corneille, însărcinează o comisie oficială a Academiei Franceze să caute nod în papură autorului *Cidului*, acuzîndu-l de a nu fi respectat în piesa sa regulile clasice. Izbucnește așa-numita „dispută a Cidului" concretizată în *Observațiile* lui Scudéry și în *Sentimentele Academiei asupra Cidului*, redactate de Chapelain, la instigația lui Richelieu. Corneille este condamnat pentru că *Cidul* nu se integrează întocmai în canoanele clasice. În Satira a IX-a, Boileau a arătat că aprecierea cea mai sigură asupra Cidului a venit din partea publicului:

> *„En vain contre le Cid un ministre se ligue:*
> *Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue."*[2]

Descurajat și sensibil la critică, autorul *Cidului* se retrage la Rouen, de unde se va întoarce la Paris în 1640 cu două piese în care s-a străduit să aplice integral faimoasele reguli: *Horațiu*, dedicată, din motive tactice, lui Richelieu, și *Cinna*.

---

[1] Creația comică a lui Corneille este prezentată în capitolul *Comedia înainte de Molière*.

[2] *„În van de Cid, ministrul potrivnic lui se leagă*
Parisului, Ximena, ca lui Rodrig i-e dragă".
(Traducere: Romulus Vulpescu)

De data aceasta, cercurile academice nu mai pot reproşa nimic lui Corneille care în 1643 dă o nouă capodoperă, *Polyeucte*. Între timp dramaturgul se căsătorise, conform tradiţiei familiale cu fiica unui magistrat, cu care va avea şase copii. Deşi la apogeul carierii sale de dramaturg, Corneille continuă să-şi îndeplinească conştiincios îndatoririle de avocat al regelui, petrecîndu-şi cea mai mare parte a anului la Rouen, cu unele perioade de şedere la Paris. De abia în 1662, la 56 de ani, scriitorul se va muta în capitală, renunţînd definitiv încă din 1650 la activitatea juridică. După *Polyeucte*, Corneille revine pentru ultima oară la comedie, dînd în 1643 *Mincinosul* iar în anul următor *Urmarea Mincinosului*.

De acum înainte Corneille va scrie numai tragedii sau tragicomedii. După *Moartea lui Pompei*, *Rodogune*, şi *Héraclius*, scriitorul este ales, în 1647, membru al Academiei franceze, care, de la moartea lui Richelieu, uitase vechile sale resentimente faţă de autorul *Cidului*. Totuşi P. Corneille se lovise de două eşecuri anterioare, cînd i-au fost preferaţi un oarecare Salomon şi mediocrul dramaturg Du Ryer. În 1651 academicianul Corneille obţine un mare succes cu tragedia sa *Nicomède* care avea să fie, de fapt, şi ultima sa capodoperă. Chiar în anul următor *Pertharite* constituie un asemenea eşec — de altfel meritat — încît Pierre Corneille renunţă cîtva timp la creaţia dramatică. Se dedică unei traduceri în versuri a *Imitaţiei lui Isus Cristos*. Asistă, fără invidie, la succesul neaşteptat al primei tragedii a fratelui său Thomas Corneille, *Timocrate*, în 1656. Dragostea frăţească dintre Pierre şi Thomas Corneille a fost întotdeauna exemplară. Ei au convieţuit în aceeaşi casă atît la Rouen cît şi după ce s-a produs mutarea la Paris, în pofida faptului că Pierre avea şase copii iar Thomas trei. De altfel, Thomas Corneille se căsătorise cu sora soţiei lui Pierre, astfel încît legăturile de familie erau duble. În 1659, Corneille are ocazia de a-l cunoaşte pe, atunci, tînărul Molière, venit să dea o serie de reprezentaţii la Rouen cu trupa sa. Se joacă, firește, şi piese de Corneille. Stimulat de reprezentaţiile trupei lui Molière, care au durat şase luni, şi îndemnat de ministrul finanţelor, Fouquet, care îi cere o piesă nouă, Corneille se hotărește să părăsească o tăcere care ţinea de şapte ani, scriind tragedia *Oedipe*, reprezentată la Paris în 1659. În 1660, dramaturgul dă la tipar o ediţie în trei volume a teatrului său, cu cîte un *Discurs* asupra artei dramatice în fruntea fiecăruia.

Reluată cu *Oedipe*, cariera de autor tragic a lui Corneille continuă, din păcate, cu piese care nu reuşesc să se mai ridice la nivelul pieselor din perioada de creaţie a tinereţii. După *Sertorius* (1662), reluînd tema tratată de Mairet, Corneille scrie şi el o tragedie cu titlul *Sophonisbe*, întîmpinată cu ostilitate, între alţii de Molière, în 1663. Alte piese vădesc declinul geniului lui Corneille. Calitatea îndoielnică a lui *Agésilas* (1666) şi *Attila* (1667) îl face pe Boileau să scrie răutăcioasa epigramă:

„*Après Agésilas, hélas*
Après Attila, holà"[1].

În acest timp calea tragediilor lui Corneille era barată şi de apariţia pe firmamentul teatrului francez a unui nou dramaturg genial, Jean Racine. Cînd, în 1667, se reprezintă *Andromaca* Corneille însuşi pare atît de conştient de superioritatea tînărului său rival încît îşi întrerupe timp de trei ani orice activitate dramatică. Rivalitatea dintre cei doi scriitori devine publică prin atacurile lui Racine împotriva lui Corneille în prefaţa tragediei *Britannicus*. În 1670 are loc un adevărat duel literar între cei doi dramaturgi care prezintă fiecare publicului cîte o piesă cu temă identică. În timp ce la 21 noiembrie la Teatrul de la Hôtel de Bourgogne se reprezintă *Bérénice* de Racine, o săptămînă mai tîrziu, la 28 noiembrie, trupa lui Molière, reconciliat cu Corneille, reprezintă *Tite şi Bérénice* a acestuia. Duelul îl indică învingător pe Racine. Oricum, ferice de publicul care în decursul unei singure săptămîni a putut asista la două premiere de aşa valoare! Şi dacă adăugăm că în aceeaşi săptămînă, la 23 noiembrie, a avut loc premiera publică a *Burghezului gentilom* de Molière, avem convingerea că Parisul anului 1670, în luna lui noiembrie, a fost martorul celei mai glorioase săptămîni din istoria teatrului universal.

Dacă n-ar fi suferit comparaţia cu piesa lui Racine, *Tite şi Bérénice* ar fi apărut într-o lumină mai favorabilă, fiind, de fapt, ultima piesă valabilă a lui Corneille. Ceea ce va mai da pînă în 1674, cînd, cu *Suréna*, îşi încheie cariera dramatică, nu mai este demn de renumele autorului *Cidului*. Corneille mai trăieşte încă zece ani, întristaţi de moartea a trei din copiii

[1] „*După Agesilas, vai!*
După Attila, stai!"

săi şi de o oarecare dizgraţie marcată de suprimarea timp de 7 ani a pensiei pe care o primea din partea regelui. Gloria mereu crescîndă a lui Racine era şi ea de natură să întristeze bătrîneţea lui Corneille. Cu toate acestea, relaţiile dintre cei doi dramaturgi par a se îmbunătăţi. În ediţia din 1670 a pieselor lui Racine, acesta suprimă din prefeţe toate pasajele jignitoare la adresa lui Corneille. Piesele acestuia se joacă însă din ce în ce mai rar, publicul din ultimul pătrar al veacului avînd o optică diferită de cea a generaţiei de la 1640.

Corneille moare, aproape uitat, în 1684. În anul următor îi succede, la Academia franceză, fratele său, Thomas. Cu această ocazie, Racine pronunţă un discurs extrem de elogios la adresa marelui său înaintaş, Pierre Corneille.

O viaţă lungă de 78 de ani, comparabilă, în această privinţă cu cea a lui Voltaire, Goethe, Victor Hugo sau Tolstoi, i-a îngăduit lui Corneille să creeze o operă destul de amplă, dar inegală, cu sinuozităţi, marcate de apogeul celor patru capodopere *Cidul*, *Horaţiu*, *Cinna*, *Polyeucte*, scrise la vîrsta de 31 — 37 de ani (la care se adaugă şi cea mai bună comedie a sa, *Jocul amăgirii*, din acelaşi an cu *Cidul*), şi de declinul evident de după aceea, cu unele zvîcniri ale geniului oarecum secat în anii tinereţii, ca *Rodogune* sau *Nicomède*, compuse la 39 şi respectiv 45 de ani. Omul Corneille era destul de deosebit de eroii pe care i-a plăsmuit şi de lumea din care aceştia făceau parte. Un burghez aşezat şi cumpătat, îndeplinindu-şi cu cea mai mare seriozitate şi punctualitate profesia de avocat, cap al unei familii grele cu mulţi copii, calculat şi atent la problemele materiale ale vieţii, avînd o ţinută simplă şi vorbind fără strălucire, Corneille n-avea nimic din avîntul eroic şi patosul înflăcărat al eroilor săi. Expresie vie a omului cartezian, el i-a dotat însă cu raţiune, acea facultate care distinge limpede adevărul de neadevăr, binele de rău şi pe care avocatul din Rouen o deprinsese prin însăşi meseria sa.

Influenţa avocatului Corneille este vizibilă şi în predilecţia personajelor sale pentru dispute oratorice, uneori adevărate dueluri avocăţeşti, modele de pledoarii bine argumentate, inatacabile. Să mai adăugăm că normanzii se caracterizează prin spiritul lor procesiv şi vom înţelege pentru ce personajele plăsmuite de normandul Corneille ştiu să-şi pledeze atît de bine cauza. Istoria literară a arătat că însuşi mediul geografic şi istoric al oraşului Rouen n-a rămas fără ecou în opera lui

Corneille. Aici a avut loc unul din cele mai mari procese din istorie, terminat cu tragica ardere pe rug a Ioanei d'Arc. S-a remarcat asemănarea existentă între Rouen şi Sevilla unde este situată acţiunea *Cidului*: ca şi Rouen, Sevilla este aşezată pe un fluviu, Guadalquivir, aproape de vărsarea acestuia în ocean. Datorită fluxului şi refluxului, ambele porturi pot primi vase maritime şi este probabil că portul oraşului său natal i-a sugerat lui Corneille mijlocul de a aduce flota maurilor pînă în inima Sevillei, pentru a pune la încercare eroismul lui Rodrigue.

Un element biografic care şi-a avut partea sa de rezonanţă în opera lui Corneille este rolul important al vieţii de familie. De aici locul deosebit ocupat în piesele sale de problema legăturilor de familie *(Horaţiu)*, a căsătoriei *(Cidul, Polyeucte)*, a dragostei între fraţi *(Nicomède)* etc. „Foarte adesea, în spatele personajelor importante al căror nume i le furniza istoria, el (Corneille) a avut în vedere drame umile ale societăţii burgheze căreia îi aparţinea. Trebuie remarcat cît de mult ţine el să ne facă să înţelegem că aceste aventuri tragice, în aparenţă atît de îndepărtate, pot avea legătură cu noi."[1] Ce este *Cidul* altceva decît povestea unei dragoste puternice între doi tineri, ameninţaţi în realizarea fericirii lor de învrăjbirea părinţilor, ca odinioară Romeo şi Julieta. În *Polyeucte* asistăm la sfărîmarea unei căsnicii din cauza religiei, aşa cum nu o dată s-a întîmplat în vremurile moderne. *Rodogune* este o dramă a geloziei, destul de banală, ca cele consemnate la rubrica „fapte diverse" ale ziarelor, în timp ce în *Cinna* ne aflăm în faţa unei vendette, a cărei eroină urmăreşte să-şi răzbune tatăl, ucis mişeleşte.

Tragediile lui Corneille îşi au izvorul de inspiraţie în istorie, cu o predilecţie deosebită pentru istoria romană. Se poate afirma că toate perioadele mai importante din istoria Romei defilează prin faţa ochilor spectatorilor sau cititorilor lui Corneille. În *Horaţiu* este evocată epoca regală, în *Nicomède* perioada de cuceriri, în *Moartea lui Pompei* şi *Sertorius* războaiele civile. *Cinna* înfăţişează imperiul roman în momentul apogeului său; tot în vremea imperiului se petrece şi acţiunea din *Tite şi Bérénice*. În *Polyeucte* apar primele secole ale creştinismului, în vreme ce *Attila* ne duce pînă în epoca migraţiunilor de popoare. Numai trei piese au drept cadru Grecia antică: *Medeea*,

[1] Louis Herland, *Corneille par lui-même*, Ed. du Seuil, Paris, 1959, p. 91.

Oedipe şi *Agésilas*; li s-ar putea adăuga şi *Rodogune*, situată în Siria elenizată a succesorilor lui Alexandru cel Mare. Cu excepţia *Cidului*, localizat în Spania medievală, şi a lui *Rodogune*, toate piesele de valoare ale lui Corneille se inspiră din antichitatea romană. În general, cu puţine excepţii, Corneille a evitat subiectele mitologice sau tradiţionale tratate de înaintaşii săi. În afară de *Medeea*, *Oedipe* şi *Sophonisbe* el a oferit subiecte noi, pe baza unor fapte istorice, puţin sau de loc folosite în dramaturgia de pînă atunci.

Corneille a avut o înclinare deosebită pentru problemele politice; se poate spune că toate tragediile sale romane sînt şi tragedii politice. Dar sub ţesătura unor evenimente îndepărtate în timp, contemporanii lui Corneille descopereau fără efort aluzii clare la chestiunile politice care frămîntau Franţa secolului al XVII-lea. *Cidul* este fără îndoială un elogiu al monarhiei, regele, Don Fernand, simbolizînd forţa de echilibru care aplanează conflictul dintre supuşii săi. În *Cinna*, clemenţa lui August părea o sugestie indirectă dată lui Richelieu într-un moment în care acesta înăbuşea în sînge insurecţiile ţărăneşti din Normandia, provincia natală a lui Corneille. *Sertorius* poate fi considerată ca o transpunere în antichitate a frondelor din vremea minorităţii lui Ludovic al XIV-lea, iar *Nicomède* se termină cu imaginea pacificării statului prin împăcarea rebelilor cu puterea centralizată. *Horaţiu* este o lecţie de înalt patriotism prezentată unui popor angrenat în războiul de 30 de ani. Patriot este şi Rodrigue care îşi apără ţara de invazia maurilor şi nu este întîmplător faptul că *Cidul* lui Corneille este scris într-un moment în care Franţa era ameninţată cu invazia unei puteri străine, Spania. Un exemplu viu de patriotism este şi Nicomède, vajnic luptător pentru independenţa ţării sale. Interesul stîrnit de teatrul lui Corneille era dictat aşadar şi de caracterul său actual, de reflectarea indirectă a situaţiei politice a Franţei din vremea sa.

Piesele lui Corneille sînt totodată transparente în ceea ce priveşte poziţia ideologică a autorului lor. „Elogiul monarhiei şi al puterii de stat se regăseşte ca o constantă în gîndirea politică a lui Corneille, care nu e întru nimic partizanul individualismului anarhic feudal. Se cuvine, totuşi, să precizăm că acest elogiu al monarhiei nu e nicidecum un act de platitudine servilă. Niciodată Corneille n-a făcut elogiul despotismului ... Partizan al monarhiei *raţional* înţeleasă — anticipînd parcă

asupra mitului «suveranului luminat», pe care-l vor proslăvi filozofii secolului al XVIII-lea — pasionat admirator al libertăților republicane, patriot statornic, Corneille întruchipează, prin urmare, tendințele majore ale burgheziei și nicidecum pe cele ale nobilimii parazitare."[1]

Atacînd probleme de mare anvergură care pun în discuție politica statelor sau independența popoarelor, Corneille nu putea fixa pe coordonatele temelor sale decît personaje cu dimensiuni largi, cu personalitate puternică. În celebra sa paralelă dintre Corneille și Racine, La Bruyère opunea pe eroii lor spunînd: „Corneille zugrăvește oamenii cum ar trebui să fie, iar Racine așa cum sînt." Exegeza modernă a lui Corneille (André Rousseaux, Louis Herland ș.a.) a amendat formula lui La Bruyère subliniind că de fapt Corneille prezintă oamenii așa cum ar putea să fie, că eroii săi nu sînt supraoameni de tip nietzschean, ci doar exemplare umane nobile care reușesc să depășească, prin calitățile lor, etalonul mediu al omului obișnuit. Dotat cu o puternică voință, eroul cornelian este un altruist care reușește să-și depășească slăbiciunile egoiste, punînd interesele colectivității deasupra intereselor personale. Astfel sînt Horațiu și cei doi frați ai săi care nu ezită să se lupte în război cu cei trei Curiați, deși erau legați de aceștia prin legături de rudenie. Apărarea patriei trece înaintea oricărui sentiment de dragoste. Simțul onoarei este atît de puternic la bătrînul Horațiu, încît înăbușă chiar și sentimentul patern. A rămas celebră replica sa la anunțarea veștii (false) că fiul său, încolțit de cei trei Curiați, ar fi fugit de pe cîmpul de luptă. La întrebarea:

„Dar ce putea să facă împotriva a trei?"

Horațiu răspunde brutal:

„Să moară!"

Octavian August reușește, în *Cinna*, cu prețul unui mare efort de voință, să-și înfrîngă resentimentul împotriva complotiștilor care încercaseră să atenteze la viața lui și să-i ierte, prin un act de clemență, ce reprezenta în același timp o rațiune de stat. Polyeucte își sacrifică fericirea personală în numele unei

[1] Valentin Lipatti, *Corneille, poet burghez* în *Valori franceze*, E.S.P.L.A., 1959, p. 18.

idei în care crede, religia creştină. Cel mai pur şi cel mai iubit dintre toţi eroii corneillieni este, negreşit, Rodrigue. El întruchipează cele mai nobile trăsături omeneşti ce pot sălăşlui numai în sufletele generoase şi neprihănite. Rodrigue nu ezită să-şi pună viaţa în pericol, cînd, pentru a-şi răzbuna tatăl ofensat, provoacă la duel pe Don Gormas, cunoscut ca spadasin de mîna întîi. Acţiunea lui este cu atît mai demnă de admiraţie cu cît Don Gormas este tatăl celei pe care o îndrăgeşte, Ximena. Sentimentul onoarei familiale este însă mai puternic decît cel al propriei sale fericiri, compromisă prin uciderea tatălui Ximenei. Rodrigue îşi pune din nou viaţa în pericol, înfruntînd vitejeşte pe maurii care atacaseră Sevilla. În sfîrşit, el înfruntă moartea pentru a treia oară cînd acceptă să se bată în duel cu Don Sancho, care se oferise să răzbune uciderea lui Don Gormas. În toate acţiunile sale, Rodrigue se dăruieşte pe sine cu generozitate, neţinînd seama de interesele sau dorinţele sale personale. „Cu sacrificiul eventual, nu numai al intereselor sale egoiste, dar chiar al vieţii sale individuale, eroul corneillian serveşte interesele altruiste, de familie, de castă, de clasă, de naţiune, de stat, de umanitate. El apare astfel ca un exponent social, destinat a contribui la conservarea şi la propăşirea societăţii."[1] Însufleţiţi de idealuri etice înalte, eroii corneillieni sînt modele de virtute care fac să vibreze în sufletul spectatorilor sau cititorilor în primul rînd resortul admiraţiei.

De la Voltaire încoace s-a răspîndit formula conform căreia dramaturgia lui Corneille este „o şcoală de măreţie sufletească". Fără a fi lipsiţi de pasiuni, eroii lui Corneille nu se lasă dominaţi de ele. Sentimentele lor sînt întotdeauna subordonate raţiunii. Se spune în mod curent că în *Cidul*, conflictul constă în lupta dintre sentimentul dragostei şi cel al datoriei care se dă în sufletele lui Rodrigue şi al Ximenei. În realitate acest conflict este numai aparent. Dragostea celor doi tineri are ca suport stima reciprocă. Rodrigue ia hotărîrea de a-l provoca la duel pe Don Gormas numai după o matură chibzuinţă. În cunoscutele „stanţe" cu care se încheie actul I al *Cidului*, Rodrigue procedează la un raţionament logic, bazat pe cunoaşterea perfectă a caracterului Ximenei. El ştie că dacă n-ar răzbuna onoarea tatălui său, Ximena îşi va pierde orice stimă faţă de dînsul şi prin urmare şi iubirea. La rîndul său, Ximena proce-

[1] Basil Munteanu, *op. cit.*, p. 25.

dează la fel cînd cere regelui pedepsirea celui care l-a ucis pe tatăl ei. Pentru cei doi tineri dragostea este o pasiune raţională şi nu o pornire oarbă, instinctuală. Eroii lui Corneille rămîn calmi, nu-şi pierd cumpătul, nu se lasă pradă disperării nici în clipele cele mai grele. Văzînd clar în sufletul lor, ei ştiu întotdeauna ce vor şi care este calea pe care trebuie să o urmeze, chiar dacă aceasta duce spre distrugerea fericirii personale sau spre moarte. Însufleţite de norme de conduită etică înalte, personajele corneilliene sînt totodată înzestrate cu o puternică voinţă care le permite să-şi acorde perfect gîndurile cu faptele; energia caracterelor, voinţa lor de neclintit îşi are izvorul în acea raţiune carteziană care le arată, infailibil, drumul de urmat. Acest tip de erou, raţional şi voluntar, nu era, de altfel, propriu numai lui Corneille. Îl întîlnim descris ca o abstracţiune şi de Descartes în al său *Tratat despre pasiunile sufletului* (1645). Descartes plăsmuieşte, sub numele de „generos", un tip uman caracterizat prin raţiune şi voinţă, capabil să-şi învingă pasiunile egoiste şi să le pună în slujba intereselor colectivităţii, care sînt întotdeauna cauze înalte şi nobile. Tipul „generosului" lui Descartes corespunde întru totul eroului corneillian, fie că se numeşte Rodrigue, Ximena, Horaţiu, August, Polyeucte, Nicomède etc. Poate că expresia cea mai concentrată prin care este caracterizat un astfel de erou este formula lui August din *Cinna*:

„Je suis maître de moi comme de l'univers."[1]

Versul sugerează, cu o conciziune solemnă dar şi orgolioasă, că pentru Octavian August stăpînirea lumii nu i-a cerut atîtea eforturi de voinţă ca dominarea propriilor sale impulsuri ce-l împingeau la răzbunare. Victoria obţinută de August în luptă cu pasiunea sa lăuntrică este vecină cu sublimul, după cum sublim este şi martiriul lui Polyeucte sau patriotismul bătrînului Horaţiu pentru care dragostea de patrie trece înaintea celei de părinte. Fără a fi lipsiţi de slăbiciunile sau de pasiunile omeneşti comune muritorilor de rînd, eroii lui Corneille se deosebesc de aceştia, sînt oameni superiori, în sensul cel mai pur al cuvîntului, prin aceea că, înarmaţi cu o voinţă de fier, ştiu să şi le înăbuşe, atunci cînd raţiunea luminată le comandă

[1] *„Sînt stăpîn pe mine ca pe univers."*

să o facă. Pentru acest motiv, personajele lui Corneille sînt întrucîtva lineare, spectatorul sau cititorul cunoaşte de la început calea pe care o vor urma neabătut. „De aici vine caracterul rigid care pare a marca pe eroii lui Corneille. Ei n-ar putea avea acea flexibilitate seducătoare, acea moliciune sau tulburare în care se recunosc făpturile animate de sentiment. De îndată ce pasiunea a luat naştere, ei o supun raţiunii şi îi critică obiectul; dacă n-o socotesc justă, înlătură şi comprimă pasiunea în ei înşişi; dacă o socotesc justă, o transformă; o exercită ca pe o datorie, ca un act raţional, cu ajutorul ferm al unei voinţe constante şi metodice."[1] Înfăţişînd oameni de elită, dar oameni, care înmănunchează cele mai nobile trăsături omeneşti şi sînt întotdeaun a călăuziţi de comandamente morale superioare, teatrul lui Corneille este străbătut de un cald umanism, caracteristic clasicismului îndeobşte. „Literatura noastră de la 1640 este în întregime dominată de preocuparea faţă de om. Omul constituie obiectul ei şi ideea demnităţii umane este cea care o însufleţeşte şi îi conferă atîta măreţie şi nobleţe. Ea nu pregetă niciodată să observe unduirile pasiunilor, interesîndu-se chiar şi de moravurile ciudate ale popoarelor îndepărtate. Dar totodată ea crede că există o ierarhie a facultăţilor, a valorilor umane ce nu se mai discută. Ea îşi formează un ideal al omului dominat de raţiunea clară şi de voinţa liberă. Şi în acest sens, literatura noastră dintre 1600 şi 1640 este un umanism."[2]

Generaţii după generaţii s-au entuziasmat şi au admirat energia, abnegaţia, altruismul, demnitatea şi înalta ţinută etică a eroilor corneillieni. În special tineretul a vibrat întotdeauna cu înflăcărare în faţa luptei încordate pe care eroii lui Corneille o dau cu ei înşişi. „Valoarea *Cidului*, a lui *Horaţiu*, a lui *Polyeucte*, a lui *Nicomède* — spunea Romain Rolland — constă în doza de adevăr, de viaţă şi de energie individuală pe care o conţin."[3] Prin umanismul său cald şi vibrant, teatrul lui Corneille are un rol educativ de netăgăduit. El îi învaţă pe tineri că trebuie să se învingă adeseori pe sine, le pune în faţă

---

[1] G. Lanson, *Corneille* — Hachette, Paris, 1928, p. 107.

[2] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-ème siècle*, Domat, Paris, t. I, 1956, p. 594.

[3] Romain Rolland, *Pentru cine scriu?* — E.S.P.L.A., 1955, p. 19.

modele de energie şi abnegaţie, de altruism şi sacrificiu de sine, dînd avînt tuturor tendinţelor de înnobilare care mocnesc ardent în sufletele lor. În mod deosebit Rodrigue, prin elanul său nobil, prin curajul neînfricat şi puritatea sentimentelor de dragoste rămîne unul din eroii preferaţi ai tineretului din toate timpurile. Zeci de generaţii au recitat şi recită versuri celebre ca:

„E adevărat, sînt tînăr, dar pentr-un suflet mare
Valoarea nu aşteaptă ca vîrsta s-o măsoare!"

sau:

„Triumfu-i fără slavă de-nvingi cu uşurinţă."

sau:

„Fac parte dintr-acei
Cari nu arată cine-s, de două ori pe lume
Şi de la-ntîia faptă, ştiu să-şi cîştige-un nume!"

sau:

„Ţi-e braţul neînvins dar nu ş-invincibil" — etc. etc.

Succesul extraordinar al *Cidului* — a cărui premieră a constituit unul din evenimentele epocale ale dramaturgiei universale — se explică, pe lîngă valoarea poetică excepţională a versurilor sale — prin faptul că piesa reprezenta ceva cu totul nou faţă de producţia dramatică anterioară. În contrast cu dramaturgia Renaşterii sau a celei din primele trei decenii ale secolului al XVII-lea, de inspiraţie barocă, unde accentul principal cădea pe intrigă şi pe fapte mai mult sau mai puţin senzaţionale, Corneille, cu *Cidul* şi apoi cu celelalte piese ale sale, prezenta spectatorilor un teatru care avea în centrul său omul şi psihologia lui. „Acţiunea nu se mai petrece în afară, ea nu oferă o mulţime de peripeţii pasionante aşa cum se întîmplă în teatrul spaniol — la un Lope de Vega, de pildă; întregul interes e concentrat asupra a ceea ce se petrece în sufletul eroilor, asupra reacţiilor lor sufleteşti. Autorul ne face părtaşi la zbuciumul sufletesc, mult mai dramatic decît înşirarea unor acţiuni uimitoare. Peripeţiile — atîtea cîte sînt — care se petrec sub ochii spectatorului, nu interesează prin ele însele,

ci prin ecoul pe care îl produc în sufletul lor. Acțiunea dramatică este deci, în cea mai mare parte, psihologică."[1]

Pentru a pune în lumină ce aducea nou Corneille, este suficient să comparăm *Cidul* lui Corneille cu cel al lui Guilhen de Castro, dramaturgul spaniol care i-a servit drept izvor de inspirație. Piesa lui Guilhen de Castro, *Tinerețea Cidului*, nu lipsită de valoare (N. Iorga o socotea chiar superioară celei a lui Corneille), dădea o mare extensiune aventurilor Cidului, un erou legendar spaniol. Acțiunea piesei se desfășura pe întinderea a mai mulți ani. Guilhen de Castro acumula incidentele exterioare menite să pună în valoare vitejia Cidului. Corneille simplifică mult acțiunea, reținînd ca element esențial dragostea lui Rodrigue pentru Ximena și reducînd-o la o criză psihologică. Interesul spectatorului este deplasat de la acțiunea exterioară spre analiza sentimentelor personajelor. Pentru a putea reduce acțiunea unei piese la un simplu conflict psihologic, regula celor trei unități constituia, în adevăr, un cadru foarte propice. Cu toate acestea, în *Cidul*, Corneille nu se simte încă în largul său în corsetul celor trei unități, recurgînd la unele compromisuri, care au suscitat faimoasa luare de poziție ai fanaticilor regulilor. În primul rînd, însăși unitatea de acțiune este ușor știrbită prin introducerea personajului secundar, și inutil, al Infantei, îndrăgostită în ascuns de Rodrigue. În al doilea rînd, unitatea de loc este interpretată în sens larg, acțiunea desfășurîndu-se nu în același loc, ci în același oraș. Scena reprezenta simultan o piață publică din Sevilla, mărginită pe cele două laturi de locuința Ximenei și de palatul regelui, în interiorul cărora se petrece alternativ acțiunea piesei. În sfîrșit, în ceea ce privește unitatea de timp, ea este respectată formal, Corneille indicînd că acțiunea se desfășoară în răstimpul a 24 de ore, dar înghesuind în mod neverosimil două dueluri, o bătălie sîngeroasă împotriva maurilor, mai multe dueturi de dragoste. Dacă adăugăm la toate acestea faptul că prin deznodămîntul său fericit, *Cidul* era de fapt o tragi-comedie, care nu respecta regula separării genurilor, sînt explicabile atacurile lansate împotriva lui Corneille de către partizanii „ortodoxismului clasic".

---

[1] Octav Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, Tip. Inv. București, 1957, p. 208.

Fără îndoială că spectatorii moderni nu mai judecă *Cidul* în funcție de respectarea sau nerespectarea unor reguli dogmatice și că apreciază în *Cidul* alte valențe artistice care-l fac nemuritor. Pentru Corneille, însă, succesul carierei sale viitoare depindea de supunerea față de dogmele clasicismului. De aceea piesele sale următoare, *Horațiu*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Moartea lui Pompei*, *Rodogune*, *Nicomède* ș.a. vor urma cu sfințenie prescripțiile lui Chapelain și ale discipolilor săi. Sistemul dramatic al lui Corneille se simplifică, se epurează, regula celor trei unități nu mai suferă nici o alterare, toate piesele menționate mai sus sînt ușurate pînă la maximum de orice peripeție inutilă. Cu excepția lui *Cinna*, toate au un deznodămînt tragic. Conform esteticii clasice, dramaturgul ascunde ochilor spectatorului orice violență. Lupta pe viață și pe moarte dintre Horațiu și Curiați se petrece în culise, episoadele ei fiind doar povestite pe scenă; de asemenea, Horațiu își ucide sora, Camille, în spatele scenei. Uciderea lui Polyeucte și a lui Pompei nu au nici ele loc în fața ochilor spectatorilor. Această pudoare are drept consecință înmulțirea, uneori peste măsură, a tiradelor narative, caracteristice, de altfel, întreg teatrului clasic.

Vechile tendințe baroce nu dispar însă complet la Corneille. *Don Sanche d'Aragon* și *Pulchérie* sînt tragi-comedii. În general, în partea ultimă a activității sale, încercînd să-și reînnoiască repertoriul, Corneille renunță la simplitate, complică intriga peste măsură, aglomerează în 24 de ore acțiuni care în realitate pretind un răgaz mai mare. Eroii devin schematici și dramaturgul transformă în rețete mecanice, tehniciste, ceea ce fusese la început țîșnirea spontană a geniului. „Totul sfîrșește prin a deveni mecanism de ceasornic, cu rotițe și ace care se încurcă."[1] În piesele din perioada bătrîneții, Corneille împinge pînă la clișeu tendința retorică a stilului și versificației, vizibilă, fără însă a depăși măsura, chiar în capodoperele sale de tinerețe.

Elocința este principala caracteristică a stilului corneillian. Ea este în concordanță cu rangul înalt al personajelor sale și cu gravitatea problemelor dezbătute. Stilul retoric al lui Corneille este totodată modalitatea de expresie a unor personaje lucide și calme care își pledează cauza cu sînge rece, folosind cea mai logică înlănțuire de argumente și raționamente. Dialogul

[1] Henri Clouard, *Petite histoire de la littérature française*, Albin Michel, Paris, 1965, p. 96.

corneillian ia cînd forma unor schimburi de replici scurte, tăioase, aidoma unor asalturi de floretă, cînd forma unor pledoarii dezvoltate în care se remarcă frecvența conjuncțiilor explicative, concluzive sau adversative *(car, donc, mais* etc.). Viril, bine marcat prin cadența energică a unui ritm uneori monoton, stilul lui Corneille se caracterizează prin folosirea unor rime sonore, dure care sugerează tăria de caracter a personajelor sale. André Rousseaux[1] sublinia frecvența rimelor în *-ort*, asemuite cu adevărate sunete de trompetă, ca de exemplu în *Cidul* (în faimoasa narațiune a bătăliei): La început:

„Nous partîmes cinq cents; mais par un promt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port."

În miezul acțiunii:

„L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort
Les Mores et la mer montent jusques au port."

În toiul bătăliei:

„Et la terre et le fleuve, et leur flotte, et le port
Sont des champs de carnage ou triomphe la mort."[2]

Aceeași rimă este utilizată, în *Horațiu*, pentru a defini elanul patriotic care face pe eroi să sfideze moartea:

„Mourir pour le pays est un si digne sort
Qu'on briguerait en foule une si digne mort."[3]

Stilul lui Corneille, foarte concentrat, se caracterizează prin abundența maximelor și sentințelor, de tipul celor deja menționate. Iată încă două exemple de conciziune, în care

---

[1] André Rousseaux, *Corneille et Racine*, Ed. de la Librairie de l'Université, Fribourg, 1941, p. 36—37.

[2] *„Eram cinci sute numai, dar pînă am venit*
În port, ca prin minune, trei mii ne-am pomenit".
„Le saltă apa-n spume și c-un obștesc avînt
Și maurii și marea în port acuma sînt".
„Și apa, și uscatul, și flota, schela toată
Se schimbă-ntr-o imensă arenă-nsîngerată".

[3] *„Căci moartea pentru țară, de toți este dorită*
Și-n viața tuturora e-o splendidă ispită".

versurile sînt încărcate de un conținut ce ar fi putut genera, fiecare, o lungă dezvoltare epică:

„*Le flux les apporta, le reflux les remporte.*"[1]

. . . .

„*Et le combat cessa faute de combattants.*"[2]

Imaginile lui Corneille sînt sobre dar adeseori de o mare putere sugestivă, ca de pildă acest vers din *Cidul*, unul din puținele care se deschide asupra unui crîmpei de natură:

„*Cette obscure clarté qui tombe des etoiles.*"[3]

Este un vers pe care nu l-ar fi dezavuat nici un poet romantic.

Îmbrăcîndu-și tragediile în haina consacrată a alexandrinului, Corneille a folosit uneori și forma lirică a stanțelor, cu o mai mare elasticitate de metrică, unde versul de 12 silabe alternează cu cel de 6 sau 8 silabe, ca de pildă în celebrele stanțe ale lui Rodrigue. Se găsesc stanțe și în *Polyeucte*, în *Heraclius* sau în *Oedipe*. În *Agésilas*, Corneille a utilizat, fără succes însă, versul liber.

Tendințele de simplificare didactică ale unor istorici literari pot lăsa uneori impresia unui Corneille unilinear, monocord, preocupat în permanență de a exprima tăria de caracter și luciditatea rațională a eroilor săi. Datorită și comparării automate cu Racine, se ajunge uneori la acreditarea imaginii unui Corneille incapabil de a reda sentimentele gingașe, tensiunea emoțională a personajelor puse în scenă. În realitate, deja La Bruyère remarcase că în piese ca *Cidul*, *Polyeucte*, *Horațiu* există multă duioșie și că în general teatrul lui Corneille nu este lipsit nici de emoție, nici de patetic. Pentru Antoine Adam întîlnirea dintre Pauline și Sever, după ani de despărțire (în *Polyeucte*) constituie unul din piscurile literaturii dramatice din toate timpurile.

Dramaturgia lui Corneille a constituit o piatră de încercare pentru interpreții din toate timpurile, dînd prilej de afirmare în special rolurilor masculine. Creat de Mondory, rolul lui Rodrigue a fost apoi jucat ani de zile de Baron care n-a renunțat la el nici la vîrsta de 70 de ani, cînd, îngenunchind în fața

---

[1] „*Îi adusese fluxul, refluxul ni-i răpește*".
[2] „*Așa-ncetă și lupta din lipsă de eroi*".
[3] „*Sub palida lumină ce picură din stele*".

Ximenei, trebuia să fie ajutat pentru a se ridica. Unul din cei mai mari interpreți ai Cidului a fost faimosul Talma, actorul preferat al lui Napoleon. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea un curios Rodrigue a fost Mounet-Sully care dădea personajului contururi hamletiene; la începutul secolului nostru, Albert Lambert revenea la interpretarea tradițională. În zilele noastre rolul lui Rodrigue a fost jucat de Jean-Louis Barrault și de Gérard Philipe, a cărui interpretare tinerească și avîntată stăruie încă în memoria tuturor celor care l-au văzut. Lui Horațiu i-au dat viață de-a lungul veacurilor Floridor, Lekain, Talma, Mounet-Sully, Albert Lambert. Talma a fost, după Floridor, și cel mai celebru interpret al lui August (din *Cinna*), rol căruia în zilele noastre i-a dat o deosebită strălucire Jean Vilar. În 1808, Talma a jucat rolul titular din aceeași piesă, la Erfurt, în fața unui parter de regi, adunați acolo cu ocazia faimoasei întrevederi dintre Napoleon și țarul Alexandru I. Fidel repertoriului corneillian, Talma a interpretat și rolul lui Polyeucte în care, mai aproape de timpurile noastre, s-a remarcat și Mounet-Sully, mai ales prin caracterul asiatic pe care-l împrumuta personajului, în opoziție cu compatriotul nostru De Max care apăsa în special asupra corzii sublime. Dintre interpretele feminine ale lui Corneille, cea mai ilustră a fost Rachel, atît în rolul Ximenei sau al Paulinei, cît și în cele ale Camillei (din *Horațiu*) sau Emiliei (din *Cinna*), stîrnind admirația spectatorilor din secolul al XIX-lea. În vremea noastră cele mai renumite actrițe franceze care s-au afirmat în rolurile corneilliene sînt Annie Ducaux (Pauline), Maria Casarès (Ximena), Silvia Montfort (Ximena, Emilia).

Din punct de vedere al numărului de reprezentații pe scena Comediei Franceze, de la întemeiere și pînă în prezent, locul întîi îl deține, cum era de așteptat, *Cidul*, cu aproape 1 500 de spectacole. Cum această cifră nu este atinsă de nici una din piesele lui Racine se poate afirma că *Cidul* este cea mai populară tragedie clasică. Trebuie desigur să se țină seama și de faptul că *Cidul* a fost reprezentat, mai mult decît alte tragedii clasice, și pe scena altor teatre, ca, de exemplu, mai recent, pe scena Teatrului Național Popular din Paris. Locul al doilea, după *Cidul*, îl deține *Horațiu*, cu aproape 900 de reprezentații, după care urmează *Cinna* (peste 700) și *Polyeucte* (aproape 700). Trebuie, însă, subliniat că în secolul nostru numărul reprezentațiilor cu *Polyeucte* este mai mult decît dublu (266) față de

cele cu *Cinna* (106). Dintre piesele mai puțin cunoscute *Rodogune*, cu peste 400 de spectacole, întrece pe *Nicomède* care nu atinge această cifră. Există unele piese, ca *Agésilas*, *Oedipe*, *Sophonisbe* ș.a. care n-au mai fost niciodată jucate în secolele XIX și XX.

Dînd cu *Cidul* prima capodoperă a tragediei clasice, Corneille a transformat acest gen, conferindu-i un prestigiu universal pe care nu-l mai avusese din antichitatea greacă. În ciuda faptului că dramaturgul s-a adaptat destul de greu exigențelor ei, estetica clasică se consolidează cu *Horace*, *Cinna* și *Polyeucte*. Preluînd moștenirea lăsată de Corneille, un alt dramaturg va împinge mai departe tragedia pe făgașul dogmelor clasicismului, de astă dată, fără a resimți nici o constrîngere. El se numește Jean Racine.

JEAN RACINE

Deşi contemporani, Corneille şi Racine reprezentau două generaţii diferite. Cînd tragedia clasică franceză lua naştere o dată cu triumful *Cidului*, Racine nu era încă născut. Pierre Corneille are 33 de ani în momentul cînd vedea lumina zilei cel care avea să devină strălucitul său continuator, umbrindu-i, la bătrîneţe, gloria. În timp ce Corneille era normand, Racine se naşte, în 1639, în satul La Ferté-Milon, situat la nord-est de Paris, care-şi datorează numele unei vechi fortăreţe ridicate pentru a opri invazia normanzilor în Franţa („ferté" = [arhaism] întăritură, fortăreaţă). Nu departe, la 30 de kilometri, se găseşte orăşelul Château-Thierry, unde, cu 18 ani mai înainte, se născuse La Fontaine, care va deveni prietenul constant şi chiar ruda, prin alianţă, a lui Racine. Mediul familial din care provine Racine este foarte asemănător cu cel căruia îi aparţinea Corneille. Tatăl dramaturgului era grefier iar mama lui, fiica unui magistrat. La vîrsta de patru ani Racine rămîne însă orfan de ambii părinţi, împreună cu o soră mai mică, a cărei naştere a costat viaţa mamei. Cei doi orfani cad în sarcina bunicilor, fetiţa la bunicii din partea mamei, băiatul la cei din partea tatălui. Astfel se face că, crescuţi departe unul de celălalt, Jean Racine şi sora lui au fost toată viaţa destul de străini unul de altul. Pe cînd avea 10 ani, lui Racine îi moare şi bunicul astfel încît singura persoană care se ocupă de educaţia lui este bunica, Marie des Moulins, pe care scriitorul a iubit-o foarte mult. Marie des Moulins se hotăreşte însă, în curînd, să se retragă la mănăstirea Port-Royal, unde fiica ei, sora mamei lui Racine, era stareţă. La Port-Royal se afla, călugăriţă, şi o soră a tatălui lui Racine. De altfel, mănăstirea Port-Royal avea legături mai vechi cu satul natal al lui Racine, La Ferté-Milon. Aici se refugiaseră, în 1638, cîţiva din aşa-numiţii „solitari de la Port-Royal", învăţaţii Lancelot, Le Maître, Séricourt, persecutaţi din cauza opiniilor janseniste pe care le profesau. Se poate afirma că spiritul de la Port-Royal învăluia familia lui Racine, încă de cînd s-a născut acesta. Înainte de a se retrage la mănăstire, bunica viitorului dramaturg îl trimite

pe acesta la colegiul din Beauvais, unde va studia timp de patru ani. În 1655, Racine este chemat la Port-Royal unde trăiau faimoşii „solitari" Nicole, Lancelot, Hamon ş. a. care devin dascălii tînărului de la Ferté-Milon. În acea vreme, Port-Royal reprezenta, în faţa absolutismului regal, un fel de oază a libertăţii spiritului, unde jansenismul se putea manifesta în voie. Curent social-religios, jansenismul are ca punct de plecare învăţătura teologului olandez Jansen (latinizat: Jansenius), conform căreia omul este rău de la natură şi nu poate fi salvat decît printr-o severă disciplină morală, combinată cu harul dumnezeiesc. Numai că dumnezeu nu acordă oricui harul său, astfel încît există oameni predestinaţi, în ciuda eforturilor lor pe linie morală, să nu aibă parte niciodată de harul divin. Exprimînd opoziţia unei părţi a burgheziei faţă de iezuitismul catolic, jansenismul reprezenta o încercare de adaptare a catolicismului la nevoile burgheziei în ascensiune. Propovăduind o morală austeră, jansenişti, al căror centru era mănăstirea Port-Royal, au înfiinţat numeroase şcoli care, în ciuda caracterului lor religios, stimulau activitatea independentă a elevilor şi dădeau o importanţă deosebită ştiinţelor naturii. Într-un asemenea mediu s-a format personalitatea lui Jean Racine. Cu Nicole şi Lancelot, el învaţă perfect limba greacă, limba latină, logica, etica. Lectura sa de căpetenie era romanul grecesc *Theagene şi Charicleea*, unde, în mod ciudat, se găseşte ţesătura celor mai multe din temele pe care le va aborda mai tîrziu în piesele sale. După trei ani de studii la Port-Royal, Racine îşi desăvîrşeşte cunoştinţele, urmînd un an de logică la colegiul Harcourt din Paris. Ispitit de muza poeziei, tînărul Racine se face remarcat în 1660 prin o odă scrisă cu ocazia căsătoriei regelui, *Nimfa Senei*. Oda este bine apreciată în cercurile oficiale şi tînărul poet primeşte o mică pensie. Dascălii săi de la Port-Royal, precum şi familia lui Racine, sînt scandalizaţi de tendinţele frivole ale celui crescut de ei în deplină austeritate şi se străduiesc să facă din el un preot. Racine este trimis, în acest scop, în sudul Franţei, la Uzès, unde un unchi de al său era vicar. Timp de aproape doi ani Racine este pregătit pentru cariera ecleziastică, pe care ar fi îmbrăţişat-o în cele din urmă, dacă s-ar fi găsit o parohie. I se pun însă beţe în roate şi Racine, pierzîndu-şi răbdarea, se întoarce la Paris tot laic. Familia se mai străduieşte să-i găsească un loc bun de preot. Racine intră în concurenţă cu alţi candidaţi şi ajunge

la un proces sîcîitor ale cărui peripeţii vor sta la baza singurei sale comedii *Împricinaţii*. Renunţînd pentru totdeauna la veleităţile ecleziastice, Racine îşi continuă cariera de poet, compunînd în 1663 două noi ode la adresa regelui: *Asupra convalescenţei Regelui* şi *Renumele muzelor*, unde, alături de suveran, nu uita să aduleze un nou Mecena, Colbert. Un an mai tîrziu, în 1664, Racine debutează ca dramaturg, cu tragedia *Tebaida*, jucată de trupa lui Molière. Urmează în 1665 *Alexandru*, încredinţată tot trupei lui Molière. Dar după cîteva reprezentaţii, acesta are surpriza de a constata că tragedia lui Racine este jucată şi pe scena rivală de la Hôtel de Bourgogne. Consecinţa este o răcire a relaţiilor dintre Racine şi Molière.

În acelaşi timp se strică şi legăturile lui Racine cu foştii săi mentori de la Port-Royal, care-l acuză că prin scrierile sale vrea să otrăvească conştiinţele. Primele două piese ale lui Racine, în special *Tebaida*, sînt vizibil influenţate de sistemul dramatic al lui Corneille. Cu *Andromaca* (1667), irumpe puternic personalitatea unui mare dramaturg care se afirmă de acum înainte ca rivalul lui Corneille. Simpatizanţii acestuia îi reproşează lui Racine că nu ştie să creeze o tragedie politică. Ambiţionat, după comedia *Împricinaţii* (1668), Racine răspunde prin *Britannicus* (1669), tragedie care adoptă chiar şi cadrul preferat al lui Corneille, antichitatea romană. Singur, într-o lojă, Corneille asistă, pe gînduri, la triumful tînărului său rival care are exact aceeaşi vîrstă, 30 de ani, ca şi el la premiera *Cidului*. În 1670 Racine scrie *Bérénice*. Superioritatea piesei lui Racine asupra lui *Tite* şi *Bérénice* a lui Corneille este netă. Rolul Berenicei fusese creat de actriţa Champmeslé, de care se îndrăgostise autorul piesei. În 1672, Racine abandonează antichitatea greco-romană şi dă o tragedie inspirată din Evul Mediu turcesc: *Bajazet*. Se pare că Turcia şi moravurile sale erau la modă, de vreme ce numai cu doi ani înainte Molière, în *Burghezul gentilom*, înfăţişase şi el o scenă turcească, în baletul final. Capodoperele lui Racine curg în serie. După *Mithridate* (1673), urmează *Ifigenia* (1674). Între timp, în 1673 Racine este ales membru al Academiei franceze. Gloria dramaturgului suscită invidii. Doi scriitori obscuri, Le Clerc şi Coras — acesta din urmă ridiculizat de Boileau — ticluiesc în grabă o altă *Ifigenie* cu care speră să contracareze succesul tragediei lui Racine, unde din nou strălucise Champmeslé.

Ifigenia celor doi complici cunoaşte un eşec usturător. Tot pentru Champmeslé scrie Racine o tragedie care să-i dea posibilitatea unei afirmări depline a personalităţii sale actoriceşti: *Fedra*. Duşmanii lui Racine repetă pentru *Fedra* aceeaşi manevră pe care o încercaseră fără succes cu ocazia premierei *Ifigeniei*. De data aceasta cabala, pusă la cale de ducesa de Bouillon, este mai bine regizată. Mediocrul dramaturg Pradon compune şi el în grabă o *Fedră* care urma să fie reprezentată două zile după piesa lui Racine, pe o scenă rivală. Ducesa de Bouillon cumpără toate lojile pentru primele şase spectacole ale ambelor piese. În acest fel reuşeşte să umple sala la *Fedra* lui Pradon şi să o lase goală la cea a lui Racine. În ciuda aprecierilor favorabile ale lui Boileau şi ale încurajărilor prietenilor săi, Racine, descurajat, se hotăreşte să renunţe la cariera de dramaturg. Contribuie la aceasta probabil şi ruptura cu Champmeslé, vinovată de infidelitate, şi mai ales o criză de misticism care generează remuşcări faţă de foştii săi dascăli de la Port-Royal. Racine se reconciliază cu aceştia însă nu se consacră religiei. Are 38 de ani şi se căsătoreşte cu fiica unui funcţionar administrativ care nu văzuse şi nici nu citise vreo piesă a soţului ei. Racine a avut şapte copii, dintre care unul, Louis, a lăsat pagini preţioase despre ilustrul său tată. Unul din motivele renunţării lui Racine la teatru era desigur şi oboseala. În numai 11 ani, de la *Andromaca* la *Fedra*, scriitorul dăduse opt capodopere, şapte tragedii şi o comedie, impunîndu-se ca cel mai strălucit dramaturg al timpului, umbrind categoric gloria în declin a lui Corneille. Racine nu mai scrie după 1677 şi pentru motivul că nu mai are timp. Ludovic al XIV-lea îl numeşte, o dată cu Boileau, în funcţia de istoriograf al regelui. Funcţia nu era de loc o sinecură, cei doi istoriografi fiind obligaţi să-şi urmeze suveranul pe cîmpul de luptă, în Ţările de Jos, în Alsacia şi în Luxemburg. În această perioadă, Racine devine un curtean, adulator al regelui. El se va întoarce totuşi la teatru, la injoncţiunea doamnei de Maintenon, soţia morganatică a lui Ludovic al XIV-lea, care întemeiase un pension de fete la Saint-Cyr. Doamna de Maintenon solicită lui Racine o piesă de teatru cu conţinut pios şi moral, care să poată fi jucată de elevele pensionului. După 12 de ani de tăcere, Racine dă în 1689, tragedia biblică *Esther*. Piesa este reprezentată în faţa unui public restrîns de curteni. Regele însuşi onorează cu prezenţa sa toate cele şase reprezentaţii care au fost necesare pentru a

satisface curiozitatea obişnuiţilor curţii de la Versailles. Şcoala de la Saint-Cyr avea privilegiul reprezentării piesei lui Racine. Acest monopol a fost ridicat de abia în 1721, cînd *Esther* a putut fi jucată de actori profesionişti. Încurajat de bunele aprecieri primite de *Esther*, Racine compune în anul următor o nouă tragedie inspirată de legendele biblice, *Athalie*. Considerînd că, în pofida conţinutului său pios, *Esther*, prin însăşi calitatea sa de divertisment, avusese o influenţă pernicioasă asupra tinerelor domnişoare de la Saint-Cyr, *Athalie* a fost îmbrăţişată cu mai puţin entuziasm de către doamnele de la curte. Piesa a fost jucată în apartamentul doamnei de Maintenon, în faţa suveranului şi a cîtorva curteni, fără costume şi fără decoruri. Tipărită în 1691, *Athalie* nu a fost primită prea favorabil, cu excepţia lui Boileau care o califică drept o capodoperă. Se pare că duşmanii lui Racine reuşiseră să pună la cale o nouă cabală, concretizată printr-un fel de complot al tăcerii. *Athalie* a fost jucată din nou în faţa curţii de la Versailles în 1702, cînd Racine nu mai era în viaţă. Pe scena unui teatru public, piesa a fost reprezentată pentru prima oară de abia în 1716, după moartea lui Ludovic al XIV-lea. Cu *Athalie* Racine îşi încheie cariera de dramaturg. După 1690 se răcesc şi raporturile regelui cu istoriograful său. Racine nu putea fi de acord cu revocarea Edictului din Nantes, act prin care, în 1685, Ludovic al XIV-lea punea capăt unui secol de toleranţă religioasă. Protestanţii sînt din nou persecutaţi. Oprobriul regal se extinde şi la jansenişti. Racine intră în dizgraţie. În ultimii ani ai vieţii, el scrie cîntece liturgice precum şi o *Istorie a mănăstirii Port-Royal* care a apărut postum, de abia în 1742 (prima parte) şi 1767 (partea a doua). Racine a murit la 60 de ani de un cancer la ficat, fiind îngropat conform dorinţei sale la Port-Royal des Champs. În 1711 mănăstirea a fost rasă de pe suprafaţa pămîntului, din ordinul regelui, iar cimitirul profanat. Rămăşiţele lui Racine au fost strînse şi depuse la biserica Saint-Etienne-du-Mont din Paris.

Lipsit de afecţiunea părintească încă de mic copil, crescut într-un mediu religios, Racine a fost un om foarte sensibil; iritabil şi susceptibil, se consuma mult din cauza criticilor şi atacurilor aduse pieselor sale. I s-a reproşat atitudinea linguşitoare faţă de Ludovic al XIV-lea, precum şi oscilaţiile pe care le-a avut în relaţiile sale cu „solitarii" de la Port-Royal. Racine a

satisface curiozitatea obişnuiţilor curţii de la Versailles. Şcoala de la Saint-Cyr avea privilegiul reprezentării piesei lui Racine. Acest monopol a fost ridicat de abia în 1721, cînd *Esther* a putut fi jucată de actori profesionişti. Încurajat de bunele aprecieri primite de *Esther*, Racine compune în anul următor o nouă tragedie inspirată de legendele biblice, *Athalie*. Considerînd că, în pofida conţinutului său pios, *Esther*, prin însăşi calitatea sa de divertisment, avusese o influenţă pernicioasă asupra tinerelor domnişoare de la Saint-Cyr, *Athalie* a fost îmbrăţişată cu mai puţin entuziasm de către doamnele de la curte. Piesa a fost jucată în apartamentul doamnei de Maintenon, în faţa suveranului şi a cîtorva curteni, fără costume şi fără decoruri. Tipărită în 1691, *Athalie* nu a fost primită prea favorabil, cu excepţia lui Boileau care o califică drept o capodoperă. Se pare că duşmanii lui Racine reuşiseră să pună la cale o nouă cabală, concretizată printr-un fel de complot al tăcerii. *Athalie* a fost jucată din nou în faţa curţii de la Versailles în 1702, cînd Racine nu mai era în viaţă. Pe scena unui teatru public, piesa a fost reprezentată pentru prima oară de abia în 1716, după moartea lui Ludovic al XIV-lea. Cu *Athalie* Racine îşi încheie cariera de dramaturg. După 1690 se răcesc şi raporturile regelui cu istoriograful său. Racine nu putea fi de acord cu revocarea Edictului din Nantes, act prin care, în 1685, Ludovic al XIV-lea punea capăt unui secol de toleranţă religioasă. Protestanţii sînt din nou persecutaţi. Oprobriul regal se extinde şi la jansenişti. Racine intră în dizgraţie. În ultimii ani ai vieţii, el scrie cîntece liturgice precum şi o *Istorie a mănăstirii Port-Royal* care a apărut postum, de abia în 1742 (prima parte) şi 1767 (partea a doua). Racine a murit la 60 de ani de un cancer la ficat, fiind îngropat conform dorinţei sale la Port-Royal des Champs. În 1711 mănăstirea a fost rasă de pe suprafaţa pămîntului, din ordinul regelui, iar cimitirul profanat. Rămăşiţele lui Racine au fost strînse şi depuse la biserica Saint-Etienne-du-Mont din Paris.

Lipsit de afecţiunea părintească încă de mic copil, crescut într-un mediu religios, Racine a fost un om foarte sensibil; iritabil şi susceptibil, se consuma mult din cauza criticilor şi atacurilor aduse pieselor sale. I s-a reproşat atitudinea linguşitoare faţă de Ludovic al XIV-lea, precum şi oscilaţiile pe care le-a avut în relaţiile sale cu „solitarii" de la Port-Royal. Racine a

fost un impulsiv, un temperament violent afectiv, cu treceri bruşte de la un sentiment la altul, un suflet de poet, vibrant şi pasionat. Acest caracter, întrucîtva feminin, se reflectă în portretul multora din eroinele pieselor sale. Căci Racine rămîne mai ales poetul neegalat al sufletului feminin. S-a observat că şase din cele nouă mari tragedii ale sale au ca titlu nume de femei: Andromaca, Bérénice, Ifigenia, Fedra, Esther, Atalia. Dimpotrivă, tragediile lui Corneille au drept titlu nume bărbăteşti: Cidul, Horaţiu, Cinna, Polyeucte, Nicomède etc. Dintre piesele importante face excepţie doar Rodogune, după cum la Racine trei tragedii importante au drept titlu numele unor eroi masculini: Britannicus, Bajazet, Mithridate. Considerînd voinţa şi raţiunea ca atribute în primul rînd bărbăteşti, Corneille, poet al energiei şi stăpînirii de sine, acordă rolul primordial personajelor masculine. La Racine sînt dominante tipurile feminine, considerate de dramaturg mai caracteristice pentru trăirea unor pasiuni puternice.

Pasiunea cea mai puternică, cea mai instinctivă este iubirea. Resortul principal al tragediilor lui Racine este iubirea tragică. Doamna de Staël spunea că „pentru femei, dragostea reprezintă istoria vieţii lor, pentru bărbaţi, ea reprezintă numai un episod". Acordînd dragostei rolul principal în tragediile sale, Racine analizează manifestările ei acolo unde dragostea se prezintă cu tentaculele cele mai acaparatoare, împingînd orice alte sentimente sau preocupări la periferia vieţii emoţionale, adică în sufletul femeii. Această exacerbare a sentimentului iubirii în teatrul lui Racine îşi găseşte explicaţia şi în epoca pe care o reflectă. Corneille zugrăvise în piesele sale epoca virilă a frondelor care dezvoltase eroismul individual, curajul, ambiţia politică. Tipul omului cu spada în mînă, din această perioadă, subordona sentimentul dragostei voinţei, acţiunii, energiei necesare pentru realizarea scopurilor politice şi participării la viaţa publică. Cînd Racine începe să-şi scrie tragediile, situaţia politico-socială a Franţei se schimbase. Monarhia absolută atinsese apogeul ei, Ludovic al XIV-lea supusese total pe aristocraţi, transformîndu-i în curteni docili, impunîndu-le un mod de viaţă trîndav. Petrecîndu-şi zilele şi nopţile în saloanele luxoase de la Versailles sau în grădina celebrului palat, curtenii Regelui-Soare nu mai aveau altă ocupaţie decît iubirea şi aventurile galante. Sensibilitatea lui Racine era instrumentul

cel mai potrivit pentru investigarea sentimentului complex şi delicat al iubirii.

Vorbind despre Racine, istoricul literar este, în mod fatal, obligat să se refere mereu şi la Corneille. Comparaţia era, de altfel, făcută şi de contemporanii lor, căpătînd forma unei strălucite paralele lăsată de La Bruyère. Îngemănarea a doi scriitori de factură mai mult sau mai puţin apropiată, care au trăit în aceeaşi ţară şi în aceeaşi perioadă este un fenomen obişnuit în istoria literară. Goethe şi Schiller, Lope de Vega şi Calderon, Dostoievski şi Tolstoi, Eminescu şi Alecsandri sînt astfel de perechi nedespărţite; numele unuia nu poate fi pronunţat fără a evoca de îndată pe celălalt. Astfel se întîmplă şi cu Racine şi Corneille. Personalitatea şi originalitatea unuia se defineşte mai clar prin compararea cu celălalt. Mai există un element de care trebuie ţinut seama. Un scriitor nu poate crea ceva din nimic. El este, în mod obişnuit, moştenitorul unei tradiţii de care, oricît ar dori să fie original, nu poate face abstracţie. Aşa cum Sofocle şi Euripide sînt tributari lui Eschil, Racine a găsit un teren gata defrişat de Corneille. Primele două tragedii scrise de Racine, *Tebaida* şi *Alexandru* sînt puternic influenţate de Corneille, dovadă că tînărul dramaturg nu-şi găsise încă un drum propriu. Dacă influenţa directă a lui Corneille dispare în tragediile de maturitate, Racine se supune însă — mai uşor decît înaintaşul său — aceluiaşi ideal estetic care este clasicismul.

Ca şi Corneille, Racine are cultul antichităţii. Spre deosebire de autorul *Cidului*, ispitit mai ales de istoria romană, Racine are o deosebită propensiune pentru antichitatea greacă, plasînd şase din tragediile sale în acest cadru (*Tebaida*, *Alexandru*, *Andromaca*, *Mithridate*, *Ifigenia*, *Fedra*). Din marii tragici greci, Euripide este cel de care Racine se simte cel mai apropiat, de la el porneşte pentru a compune *Ifigenia* şi *Fedra*. Numai două din tragediile lui Racine, *Britannicus* şi *Bérénice* se inspiră din istoria romană, în timp ce una singură, *Bajazet* are drept cadru Evul Mediu turcesc. Spre deosebire de Corneille, care găsise perfect justificată plasarea acţiunii unei piese în Evul Mediu spaniol, Racine consideră necesar să se scuze, în prefaţa lui *Bajazet*, pentru nerespectarea unuia din principiile clasicismului: „Depărtarea ţinuturilor repară, într-un fel, apropierea timpului. Căci poporul nu face nici o

deosebire între ceea ce este, dacă pot vorbi astfel, la o mie de ani depărtare de el de ceea ce este la o mie de leghe." Abordînd, cu *Esther* şi *Athalie*, tragedia de inspiraţie biblică, Racine reînnoadă o tradiţie mai veche, cea a dramaturgiei franceze a Renaşterii care cultivase tragedia sacră (Robert Garnier — *Evreicele*, Pierre Mathieu — *Esther* ş. a.). Plasate în antichitatea biblică sau greco-romană, în Evul Mediu otoman, tragediile lui Racine reflectă totuşi realităţi ale monarhiei lui Ludovic al XIV-lea. Dacă problemele politicii de stat sînt mai puţin atacate de Racine decît de Corneille, aceasta se datoreşte faptului că în primele decenii ale veacului politica constituia preocuparea unor pături mult mai largi ale populaţiei. În vremea lui Racine ea era închisă în cabinetul suveranului. Cu toate acestea, dramaturgia raciniană are un suport politic de neclintit: respectul şi admiraţia faţă de monarhia absolută. „Teatrul lui Racine este un reflex al societăţii timpului, mai ales prin felul cum este privită ideea monarhică: un adevărat cult înconjură pe regii din tragediile lui Racine şi respectul pe care îl arată poetul faţă de regi se adresează indirect Regelui-Soare."[1] Cînd, după revocarea Edictului din Nantes, Racine începe să nu mai fie de acord cu politica lui Ludovic al XIV-lea, el îşi exprimă acest dezacord prin aluzii foarte transparente ca cele din *Esther*, piesă ce constituie o adevărată pledoarie în favoarea toleranţei şi a dreptăţii. Răceala cu care a fost primită *Atalia* îşi are desigur explicaţia în criticile deschise pe care le conţine la adresa monarhiei absolute. Iată tabloul pe care i-l prezintă copilului-rege Joas, marele preot Joad:

„Ai fost crescut departe de tron şi de măriri
Tu nu cunoşti otrava acestor amăgiri;
Tu nu cunoşti beţia puterii ne-nfrînate,
Nici glasul linguşirii, cu vrăji înveninate.
Curînd ei îţi vor spune c-acele sfinte legi
Peste norod stăpîne-s, dar slugi sînt pentru regi;
Că peste-a sa voinţă, alt frîu un rege n-are;
Că nici o jertfă pentru mărirea-i nu-i prea mare;
Că plînsului şi muncii, poporul e sortit."

Probabil că dizgraţia lui Racine nu este străină de accentele deja iluministe din *Atalia*. Secolul luminilor, şi în primul

[1] O. Gheorghiu, *op. cit.* p. 216.

rînd Voltaire, socoteau *Atalia* drept cea mai bună piesă a lui Racine. Actualitatea politică a timpului se oglindeşte şi în alte tragedii raciniene. Subiectul lui *Bajazet* amintea contemporanilor o tragedie reală întîmplată în 1657 la Fontainebleau unde regina Cristina a Suediei pusese la cale, din gelozie, asasinarea favoritului ei, Monaldeschi. Luînd drept cadru al acţiunii tragediilor sale antichitatea, Racine împrumuta de la realităţile înconjurătoare ale curţii lui Ludovic al XIV-lea atmosfera necesară pentru a evoca pe regii şi prinţii Greciei, Romei sau Iudeei.

Personajele lui Racine sînt înveşmîntate, vorbesc şi se comportă ca nişte curteni ai veacului al XVII-lea. Eleganţa şi politeţea manierelor, vorbirea îngrijită şi nuanţată cu care îi înzestrează Racine erau cele ale curţii mondene de la Versailles. Problemele care-i frămîntă şi discuţiile pe care le poartă sînt acelea ale clasei lor, aristocraţia deja în decadenţă a secolului al XVII-lea. Există în opera lui Racine un personaj odios de curtean care trădează poziţia dramaturgului burghez faţă de nobilimea feudală; este Narcis din *Britannicus*, tipul curteanului perfid şi intrigant, adevărat Jago al dramaturgiei franceze. De altfel, realismul tabloului istoric evocat în *Britannicus*, atmosfera apăsătoare a curţii unde domneşte intriga, minciuna şi linguşirea, făcea pe mulţi contemporani să compare palatul lui Nero cu palatul din Versailles. „Tablou al Romei secolului I, *Britannicus* este deopotrivă tabloul monarhiei franceze şi al curţii."[1] În figura nobilă a lui Alexandru cel Mare din a doua tragedie a lui Racine, toată lumea vedea însă pe Ludovic al XIV-lea căruia autorul îi închina un imn de slavă.

Dacă aluziile şi referirile mai mult sau mai puţin transparente la realităţile timpului puteau atrage desigur interesul spectatorilor secolului al XVII-lea, aceştia, ca şi spectatorii de astăzi, apreciau piesele lui Racine în primul rînd pentru realismul lor psihologic de o mare intensitate şi veridicitate. Ca şi teatrul lui Corneille, piesele lui Racine sînt prin esenţă psihologice. În scopul de a da o cît mai mare verosimilitate stărilor psihologice descrise, Racine reduce acţiunea pieselor

[1] *Manuel d'histoire littéraire de la France* (sous la direction de P. Abraham et R. Desné), ed. cit. p. 299.

sale la dimensiunile unui fapt divers. Situația lui Rodrigue și a Ximenei era puțin obișnuită, după cum excepțională era și situația celor trei Horați siliți să se lupte cu cei trei Curiați. Situația în care sînt plasate personajele lui Racine este în general foarte banală și se întîlnește în viața de toate zilele, indiferent de mediul social. Un bărbat și o femeie care se iubesc dar a căror dragoste este împiedicată să se realizeze din cauza barierelor sociale, iată esența subiectului din *Bérénice*. O văduvă care, pentru a-și salva fiul, se vede silită să accepte o căsătorie cu un bărbat pe care nu-l iubește, este cadrul banal al *Andromacăi*. Deznodămîntul acestei piese este o crimă provocată de gelozie. Acestor fapte diverse, Racine le conferă un relief deosebit prin rangul eroilor: „Dacă văduva nu s-ar numi Andromaca, dacă ea n-ar fi fost soția unui erou legendar, dacă lumea homerică n-ar înconjura persoana ei cu un veritabil cor, oare piesa n-ar pierde din prestigiul, din forța ei, o parte din însăși ființa ei? Cu regi și cu principi, cu mai marii acestei lumi, trăznetul destinului lovește mai sus, cu o lovitură mai puternică. Și cum este vorba de mărimi ale antichității, cuvintele, jelaniile, strigătele par a veni din adîncurile veacurilor."[1] Subiectul tragediei *Bajazet* este o crimă pasională dublă, din cele relatate adeseori de gazete: o femeie își ucide, din gelozie, amantul și rivala. Tot de domeniul faptelor diverse ține și *Fedra*: o mamă vitregă îndrăgostită de fiul soțului ei (situația este reluată și în romanul lui Emile Zola, *La Curée*). Singurul element mai deosebit este că dubla crimă a femeii geloase, Roxana, se petrece în seraiul unui sultan iar dragostea interzisă a mamei vitrege este cea a unei regine. *Ifigenia* este singura piesă, care, prin introducerea miraculosului, se depărtează oarecum de faptul divers, banal.

Sistemul dramatic al lui Racine se deosebește de cel al lui Corneille prin simplificarea la maximum a intrigii pieselor. După spusele lui Racine, tragediile sale sînt „încărcate cu puțină materie". Deviza sa era „a face ceva din nimic" și în aceasta consta, după el, meritul principal al unui dramaturg: a însăila cinci acte fără introducerea vreunui eveniment exterior. Tragedia trebuie să fie pur interioară, acțiunea, exclusiv

---

[1] H. Clouard, *Petite Histoire de la littérature française* — Albin Michel, Paris, 1965, p. 127.

psihologică, petrecîndu-se în sufletul personajelor. Cele cinci acte ale pieselor lui Racine sînt consacrate analizei unei crize psihologice finale ale cărei premise anterioare s-au petrecut înainte de ridicarea cortinei. Actul I are drept scop expunerea împrejurărilor în urma cărora personajele au ajuns la etapa crizei finale. Aflăm astfel din primele scene ale tragediei *Andromaca* cum Pirus, regele Epirului ezită, de mai bine de şase luni, să se căsătorească cu logodnica sa, Hermiona, deoarece este îndrăgostit de Andromaca, văduva lui Hector şi propria lui captivă. Respins de Andromaca, Pirus o ameninţă cu despărţirea de fiul ei Astyanax, pe care îl cer grecii. Este un adevărat şantaj de care Andromaca s-a apărat pînă acum prin amînarea unei hotărîri. Tragedia începe în momentul în care la curtea lui Pirus soseşte un ambasador grec, în persoana lui Oreste; acesta îi cere în mod imperios lui Pirus să i-l dea pe Astyanax. Criza, latentă pînă în prezent, devine acută şi trebuie să-şi găsească o rezolvare. La rîndul său Pirus o somează pe Andromaca să se hotărască: ori acceptă să se căsătorească cu el, ori Astyanax va fi predat grecilor. Mai aflăm din primul act al piesei că Oreste a acceptat solia încredinţată de greci pentru a o putea revedea pe Hermiona pe care o iubeşte pătimaş de multă vreme. Ceea ce declanşează tragedia este sosirea lui Oreste la curtea lui Pirus. Dar între acest fapt iniţial şi deznodămînt (moartea lui Pirus şi a Hermionei) nu se întîmplă absolut nimic. Întreaga acţiune este de ordin psihologic, pe întinsul a cinci acte dramaturgul ne prezintă exclusiv frămîntările interioare ale personajelor.

Este de la sine înţeles că regula celor trei unităţi formează cadrul cel mai potrivit pentru o astfel de acţiune, lipsită de evenimente exterioare, de peripeţii. Interesul spectatorului sau cititorului este concentrat în jurul hotărîrii pe care o va lua Andromaca; toate manifestările sufleteşti ale celorlalte personaje principale depind de oscilaţiile de voinţă ale Andromacăi, a cărei inimă este trasă în două direcţii diferite: pe de o parte credinţa jurată memoriei soţului ei, pe de altă parte dragostea pentru fiul ei, Astyanax. Cînd precumpăneşte primul din aceste sentimente, Andromaca respinge propunerile lui Pirus, acesta se apropie de Hermiona care la rîndul ei respinge dragostea lui Oreste. Cînd precumpăneşte cel de al doilea sentiment, Andromaca se arată mai binevoitoare faţă de Pirus, acesta se îndepărtează de Hermiona care, la rîndul ei, se

apropie de Oreste. Toate aceste oscilații arată cît de lipsite de voință sînt personajele lui Racine, trăsătură de caracter care le deosebește radical de cele ale lui Corneille. Cu excepția Andromacăi, toți eroii piesei analizate sînt dominați de sentimentul tiranic al dragostei. În cele din urmă, voința însăși este subordonată pasiunii oarbe. Într-un moment de gelozie Hermiona îi cere lui Oreste să-l ucidă pe Pirus. Oreste, din dragoste oarbă pentru Hermiona, îi execută dorința. Cînd ucigașul vine să-i anunțe împlinirea ordinului dat, Hermiona, cu o logică pur feminină, îl primește cu cuvintele: cine ți-a spus-o? Și în timp ce Oreste înnebunește, Hermiona merge să se înjunghie pe cadavrul lui Pirus. Totul s-a petrecut în același loc, în mai puțin de 24 de ore. Piesa are și o finalitate morală, demonstrînd consecințele tragice ale unor pasiuni fără frîu, necontrolate.

Simplitatea acțiunii atinge limitele artei dramatice în *Bérénice*, piesă ale cărei cinci acte sînt construite în jurul unei scurte afirmații a lui Suetoniu: *Titus reginam Berenicem, statim ab urbe dimisit invitus invitam* (Titus a alungat-o din Roma pe regina Berenice, împotriva voinței lui și împotriva voinței ei). Tragedia lui Racine n-are nici un fel de acțiune; ea este în întregime fundamentată pe ezitările lui Titus, căruia Senatul roman nu-i permite să se căsătorească cu o regină străină, și pe temerile și speranțele Berenicei de a-și găsi fericirea în dragoste. În cele din urmă, învinge rațiunea de stat și cei doi îndrăgostiți se resemnează și se despart prin consimțămînt reciproc. Cea mai raciniană tragedie, prin simplitatea extremă a acțiunii, *Bérénice* este în același timp și cea mai corneilliană prin soluția ei finală, victoria rațiunii și a datoriei asupra pasiunii.

Și în celelalte tragedii Racine urmărește rezolvarea unei crize psihologice, făcîndu-ne să asistăm la ciocnirea între diferite pasiuni. Uneori conflictul nici nu are loc între personaje ci în sufletul unui personaj sfîșiat de pasiuni contradictorii, ca de exemplu Fedra sau Roxana. Sistemul dramatic al lui Racine presupune în mod logic cadrul celor trei unități, care convine perfect acțiunii lipsite de evenimente exterioare ale pieselor sale.

Dramaturgia raciniană este cea care răspunde cel mai bine esteticii clasicismului, Racine reprezintă scriitorul clasic prin excelență, lui i se pot aplica fără rezerve toate preceptele lui

Boileau din *Arta poetică*. Perioada 1667—1677 este cea a triumfului deplin al clasicismului; clasicismul domneşte în mod absolut ca şi suveranul care îl patronează. Atotputernicia doctrinei clasice este de scurtă durată. Racine însuşi nu-i mai este fidel în ultimele două piese ale sale, care nu mai respectă întru totul regulile. El introduce corul antic în *Esther* şi *Atalia*, lăsînd frîu liber unui lirism neadmis de estetica clasică. Decorul se schimbă în *Esther* ca şi în *Atalia*, unde în actul al V-lea fundul scenei se deschide, înfăţişînd un spaţiu nou, templul plin de leviţi înarmaţi. În ultimele două piese, Racine face concesii şi alexandrinului, alternîndu-l cu versuri mai scurte. „Creaţia raciniană constituie astfel ilustrarea cea mai evidentă a indisolubilei legături dintre fond şi formă. Atîta vreme cît Racine acceptă morala claselor dominante ale epocii sale, atîta timp cît el crede în monarh şi se-ncrede în el, poetul îşi exprimă ideile uşor şi firesc în limitele esteticii clasice. În clipa în care poetul rupe în sufletul lui cu regele (chiar dacă aparent se mai supune şi lucrează pentru el), estetica lui face un salt şi acest salt o apropie de una care nu se născuse încă dar avea să vină, de aceea a romantismului revoluţionar."[1]

Esther şi *Atalia* constituie două excepţii în dramaturgia lui Racine. De altfel, autorul considera *Esther* nu o piesă de teatru ci o „lucrare făcută spre a fi recitată şi cîntată".

Tehnica dramatică a lui Racine fixează deznodămîntul unei piese foarte aproape de momentul începutului ei. Singura modalitate viabilă pentru a construi o astfel de piesă este de a-i da un caracter pur psihologic. În istoria teatrului, Racine rămîne cel mai fin psiholog al sufletului femeii. El surprinde cele mai ascunse şi delicate nuanţe ale vieţii sentimentale feminine. Arătînd că femeia luată în obiectivul lui Racine este cea care aparţine aristocraţiei franceze a secolului al XVII-lea, Hippolyte Taine sublinia capacitatea lui Racine de a surprinde frămîntările cele mai tainice, mascate de convenienţele unei societăţi care nu admitea exteriorizările şi exploziile lirice: „Racine este cel mai mare pictor al delicateţei şi devotamentului feminin, al orgoliului şi dexterităţii aristocratice: peste tot gesturi fine de pudoare rănită, mici trăsături de mîndrie modestă, mărturisiri ascunse, insinuări, retrageri, mena-

[1] Elena Vianu, *Jean Racine* — E.S.P.L.A., 1959, p. 24.

jamente, nuanțe de cochetărie, apoi efuziuni și generozități mișcătoare; urmărești expresiile schimbătoare și reținute ale fețelor și ghicești lacrimile care nu ajung pînă în ochii lor frumoși."[1] În timp ce la Corneille, dragostea este subordonată rațiunii și voinței, la Racine rațiunea și voința sînt neputincioase în fața pasiunii dezlănțuite. Personajele feminine ale lui Racine sînt răvășite de o dragoste senzuală, instinctuală, care generează adeseori pasiuni josnice, gelozia și uneori chiar crima. Dragostea se învecinează cu moartea. Cînd personajele raciniene își văd dragostea respinsă, preferă să distrugă ceea ce nu ajung să posede. Hermiona îl ucide pe Pirus, prin intermediul lui Oreste, Roxana pronunță condamnarea la moarte a lui Bajazet, Fedra se coboară pînă la acuzarea aruncată lui Hipolit de a fi atentat la onoarea ei și îl lasă pradă răzbunării tatălui său. Fedra este tipul cel mai caracteristic al femeii pentru care dragostea reprezintă însăși rațiunea de a trăi. Pentru ea dragostea mistuitoare modelează toate celelalte sentimente: speranță, cînd crede că Tezeu, soțul ei este mort, stupoare cînd acesta se reîntoarce, gelozie cînd află că Hipolit o iubește pe Aricia, în sfîrșit, remușcări pentru pasiunea ei nepermisă care o vor duce în cele din urmă la sinucidere. Apăsată de o adevărată fatalitate, Fedra răspunde concepției janseniste a unei creștine căreia i-a lipsit harul divin. Nu toate eroinele lui Racine sînt atît de frămîntate și chinuite de dragoste. Deși nu-și poate realiza nici ea idealul de fericire, Bérénice este resemnată, melancolică și acceptă cu stoicism sacrificiul ce i se cere. Ifigenia și Junia (din *Britannicus*) încarnează iubirea ingenuă, Atalia (din *Bajazet*) devotamentul față de cel iubit.

Cea mai pură figură feminină din teatrul lui Racine este Monime (din *Mithridate*). Pudoare, modestie, delicatețe, se înmănunchează cu calități virile de fermitate, mîndrie, demnitate, virtuți care fac din Monime un personaj corneillian. Împreună cu Andromaca, Monime este personajul feminin cel mai echilibrat din teatrul lui Racine. Cînd Mithridate îi smulge taina dragostei ei pentru Xipharès, Monime păstrează o atitudine demnă și știe să-și apere dreptul la fericire.

---

[1] H. Taine, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris, 1905, p. 129.

Nu întîmplător deznodămîntul piesei vede realizarea deplină a dragostei Monimei.

O figură feminină pură şi demnă este şi Andromaca, în dubla ei ipostază de mamă devotată şi de văduvă credincioasă memoriei soţului ei. Ducînd sentimentul dragostei materne pînă la propriul sacrificiu, Andromaca, după multe frămîntări şi ezitări, se decide să accepte propunerea de căsătorie a lui Pirus, pentru a-şi salva copilul. Dar în acelaşi timp — după cum o mărturiseşte confidentei sale Céphise — îşi va lua viaţa pentru a nu fi vinovată faţă de răposatul ei soţ. Moartea lui Pirus o scuteşte însă de un asemenea act funest. Figură corneilliană prin energia ei virilă, Andromaca este una din prezenţele cele mai nobile ale teatrului lui Racine, un exemplu de devotament matern şi abnegaţie. La polul opus se situează un alt tip de mamă, Agripina (din *Britannicus*) care încarnează ambiţia politică şi setea de putere. Şi ea are o energie corneilliană, dar, lipsită de scrupule, întreaga ei forţă este pusă în slujba scopului egoist de a-şi menţine dominaţia asupra fiului ei, Nero, şi deci asupra Romei.

Un alt tip de femeie stăpînită de ambiţie este Athalia, personaj profund negativ. Ajunsă la putere prin crimă, ea urmăreşte exterminarea unui copil. Joas, a cărui existenţă îi ameninţă tronul. În calea ei se află însă marele preot Joad şi însuşi poporul care va sfîrşi prin a o ucide. Cu Joas, Racine a creat singura figură de copil din tragedia clasică. În comedie mai întîlnim un copil, pe Louison, în *Bolnavul închipuit* al lui Molière.

Acordînd întîietatea personajelor feminine, Racine a lăsat, de cele mai multe ori, rolurile masculine în planul al doilea. În veacul clasic buna-cuviinţă nu permitea bărbaţilor să fie îndrăgostiţi şi mai cu seamă să-şi exprime acest sentiment pe faţă. Pentru acest motiv îndrăgostiţii lui Racine sînt destul de palizi şi lipsiţi de personalitatea eroinelor sale. Adoratori nenorocoşi, Pirus, Antiochus (din *Bérénice*) sau Mithridate sînt chiar puţin ridicoli în postura lor de amanţi respinşi. Oreste pare cu totul subjugat de Hermiona, este o adevărată cîrpă în mîinile ei, pierzîndu-şi orice discernămînt în îndeplinirea capriciilor sale. Britannicus şi Titus, Bajazet şi Hipolit, în ciuda curajului de care dau dovadă, sînt neputincioşi în a-şi apăra dragostea, zdrobiţi de forţele dezlănţuite împotriva lor. Cea mai puternică figură masculină din teatrul lui Racine este Nero, înfăţişat ca un monstru în faşă, la începutul

sîngeroasei sale domnii. Racine surprinde momentul în care Nero face primul pas pe calea funestă care avea să-i marcheze domnia: uciderea lui Britannicus, considerat ca un rival primejdios atît în politică cît şi în dragoste. Ticăloşia lui Nero nu este întrecută decît de cea a instrumentului său în organizarea fărădelegilor, odiosul Narcis.

Galeria personajelor masculine din teatrul lui Racine cuprinde şi figuri pozitive ca Xipharès, erou al luptei poporului său pentru independenţă împotriva romanilor, asemănător în multe privinţe cu Nicomède al lui Corneille. Marele preot Joad, om politic experimentat, este deja purtătorul unui mesaj iluminist. Dintre personajele secundare trebuie reţinută nobila figură a lui Burrhus, tipul slujitorului cinstit dar dezamăgit şi depăşit de intrigile care se ţes în jurul lui, precum şi cea a lui Pilade, tipul prietenului adevărat, fidel şi discret, mereu îngrijorat de acţiunile nesăbuite ale lui Oreste.

Tragedia clasică presupune în mod necesar categoria „confidenţilor" sau „confidentelor", personaje secundare care joacă rolul corului din tragediile antice. Confidenţii sau confidentele lui Racine — ca şi cei ai lui Corneille — sînt un fel de martori ai sentimentelor sau intenţiilor personajelor principale care li se destăinuie şi se sfătuiesc adeseori cu ei. Confidenţii îndeplinesc în primul rînd rolul „tehnic" de a rupe monoloagele prea lungi, transformîndu-le în dialoguri. Ei „informează" totodată pe spectatori despre evenimentele petrecute în afara scenei, despre antecedentele personajelor principale iar uneori transmit mesajele acestora. Astfel Oenona o scuteşte pe Fedra să-l calomnieze ea însăşi pe Hipolit, făcînd-o mai puţin odioasă. Teramen, confidentul lui Hipolit, are ingrata sarcină de a relata, într-un prea lung monolog, moartea stăpînului său. Confidenţii sînt personaje mai pămîntene, mai practice, mai puţin rafinate decît stăpînii lor pe care îi pun în valoare prin contrast. Astfel Céphise, confidenta Andromacăi, animată de sentimente devotate, dar mai puţin şlefuite, scoate mai bine în relief, prin comparaţie, noblețea caracterului şi elevaţia morală a stăpînei sale. „Confidentul racinian (şi aceasta este în conformitate cu originea sa) este legat de erou prin un fel de legătură feudală, de *devoţiune*; această legătură îl desemnează ca un adevărat dublu, probabil delegat să-şi asume întreaga trivialitate a conflictului şi a soluţiei sale, într-un cuvînt, să fixeze partea netragică a tragediei într-o zonă laterală unde limbajul se

discreditează, devine *domestic*. Se ştie, dogmatismului eroului i se opune în permanenţă empirismul confidentului."[1] Menţinînd confidenţi chiar şi în *Esther* şi *Atalia* unde corul îndeplineşte rolul de crainic şi mesager, Racine dovedeşte că, în concepţia lui, confidenţii n-au numai funcţia „tehnică" amintită mai sus.

Numelui lui Racine i se alipeşte adeseori epitetul de „poet" în locul celui de „dramaturg". Motivul este că teatrul său respiră poezia prin toţi porii. „Racine este un poet şi un profund moralist totodată. El nu se mărgineşte să analizeze toată complexitatea sentimentelor omeneşti, el nu este numai un om de teatru — care îşi traduce observaţiile în conflicte vii — ci posedă acea facultate superioară de a vedea viaţa, de a o vedea în imagini largi şi splendide, care desăvîrşesc şi prelungesc în evocări expresia pură a ideilor. El este poet pentru că ne impresionează imaginaţia, aşa cum vorbeşte şi raţiunii noastre. La fiece clipă, în păienjenişul naraţiunilor sale sau în dialoguri, în faţa noastră pare a se deschide un tablou iar fantezia ne este dusă spre ample orizonturi care glorifică gîndirea."[2]

Vraja generată de tragediile lui Racine se datoreşte unei perfecte sinteze între universul său poetic şi modalitatea cea mai adecvată de a-l exprima prin cuvinte. Dacă stilul lui Corneille este mai ales oratoric, versurile sale cadenţate răsunînd maiestuos ca sunete de tobe şi trompete, stilul lui Racine este în primul rînd poetic, impresionînd prin unduirea melodică a unor versuri dulci ce sugerează sunete de harpă sau de flaut. Versurile lui Racine se caracterizează prin o inefabilă muzicalitate, aşa cum, de la Ronsard, poezia franceză nu mai cunoscuse. Este cunoscută incantarea celebrelor versuri din *Fedra*:

„Ariane, ma soeur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!"

Efecte muzicale sînt obţinute şi prin folosirea unor nume proprii cu deosebită valoare sugestivă, procedeu care va fi mult agreat de şcoala simbolistă:

„La fille de Minos et de Pasiphaé
.....
J'ai visté l'Elide, et laissant le Ténare,
Passé jusqu'à la mer qui vit tomber Icare!"

---

[1] Roland Barthes, *Sur Racine* — Ed. du Seuil, Paris, 1963, p. 61.
[2] A. Bailly, *op. cit.* p. 91.

Ca și Corneille, Racine știe să obțină efecte neașteptate din cezura mobilă:

„J'ai langui, / j'ai séché, / dans les feux, / dans les larmes"

sau

„Je le vis, / je rougis, / je pâlis à sa vue."

Nici aliterațiile nu lipsesc din orchestrația raciniană:

„Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?"

Subliniind legătura intimă care există la Racine între sunet și expresie, Thierry Maulnier spune: „Pentru Racine, mai mult decît pentru orice alt scriitor al timpului său, arta de a scrie nu constă numai în alegerea cuvintelor celor mai potrivite și mai bine ajustate ideilor, ci într-o colaborare a sunetelor înseși la expresie. Ritmurile, mișcările, însăși greutatea cuvîntului înaripat sau grav, dens sau săltăreț, răsunător sau surd, o cadență, o schimbare de ritm, alegerea unei vocale dominante, toate colaborează la expresie."[1]

Lipsit în general de culoare, vocabularul lui Racine este prin excelență abstract. În cartea sa *Vocabularul lui Racine*, Jacques-Gabriel Cahen arăta că în dramaturgia raciniană nu există nume de animale, cu excepția celor care îmbracă un caracter simbolic, ca de pildă, șarpele. Nici numele de plante nu sînt mai numeroase. În timp ce Fedra lui Euripide stă culcată sub „plopi", cea a lui Racine ar dori să se odihnească la umbra unei „păduri", ceea ce dovedește că Racine preferă termenul cu sens mai vag. Același Cahen remarca lipsa substantivelor care denumesc profesii manuale în teatrul lui Racine, deoarece nici un personaj nu-și cîștigă viața cu sudoarea frunții. Vocabularul lui Racine este destul de sărac, aproximativ 2000 de cuvinte, ceea ce corespunde purismului clasic, dar reprezintă totuși foarte puțin față de cele circa 20 000 de cuvinte folosite de La Fontaine, scriitorul cu cel mai bogat lexic din secolul al XVII-lea. Arta lui Racine constă în combinarea cuvintelor, întotdeauna expresivă și adeseori neașteptată, folosirea unor epitete îndrăznețe care pun în valoare substantivul și mai presus de orice în armonia versului.

---

[1] Thierry Maulnier, *Racine* — Gallimard, Paris, 1935, p. 149.

Folosind un limbaj abstract, Racine încarcă versurile sale cu o eleganță aristocratică, pe gustul curții de la Versailles. Stilul lui Racine păstrează o sobrietate care evită orice notă stridentă, orice exagerare sau etalare a sentimentelor ce ar jigni pudoarea. Deși subordonează rațiunea sentimentului, Racine rămîne totuși un cartezian. Stări emoționale de o mare intensitate, frămîntări sufletești adeseori paroxistice sînt exprimate cu o luciditate și o logică pur carteziene. Raționalismul cartezian prezidează și la arhitectura impecabilă, ordonată și echilibrată a tuturor pieselor lui Racine, a fiecărui act și chiar a fiecărei scene în parte. Un exemplu faimos este cel al scenei în care Agripina se înfruntă cu Nero în actul al IV-lea din *Britannicus*. Fiecare din cele două personaje acuză pe celălalt de nelegiuiri reciproce. Rechizitoriul Agripinei este un model de argumentare logică și stringentă cu nimic inferior maestrului genului, Corneille. Stilul lui Racine este simplu și accesibil în așa măsură încît Sainte-Beuve spunea că versul lui este foarte apropiat de proză. Afirmația părintelui criticii moderne trebuie înțeleasă în sensul că perfecțiunea versului racinian pare a fi obținută cu atîta ușurință, încît versul este pentru Racine modalitatea obișnuită de a se exprima așa cum pentru omul de rînd este proza. Voltaire considera că la fiecare pagină a lui Racine ar trebui să se scrie: *frumos*, *sublim*, *admirabil*. În adevăr, spre deosebire de Corneille, a cărui operă, inegală, egalează pe cea a lui Racine numai prin cele patru sau cinci piscuri care o domină, Racine a creat o operă unitară de o perfecțiune care face din el cel mai reprezentativ tragedian al clasicismului.

Indicațiile de punere în scenă fiind la Racine, ca și la Corneille, aproape inexistente, istoria teatrului a cunoscut multe oscilații în interpretarea tragediilor sale. Uneori n-au fost respectate nici puținele indicații scenice date de autor, ca de exemplu, în privința corului din *Esther*, pentru care un contemporan al lui Racine, J.B. Moreau compusese muzica. Din cauza lipsei unei fose la Comedia Franceză care să permită dirijorului să conducă corul, *Esther* a fost reprezentată multă vreme, începînd chiar din 1721, fără cor. Corul a fost repus în drepturile sale de abia în 1864. Aceeași piesă a fost jucată în 1905, la dorința lui Sarah Bernhardt, la fel ca la pensionul de domnișoare de la Saint-Cyr, adică numai de femei. Rolul lui Esther era interpretat de Maria Ventura în timp ce Sarah

Bernhardt îşi rezervase rolul masculin al lui Assuérus. Reprezentaţia se desfăşura în prezenţa Regelui-Soare, înfăţişat de Edouard de Max iar pe scenă se aflau curteni ca la curtea de la Versailles. În sală, un grup de fete, în uniformă de şcoală, înfăţişau pe pensionarele doamnei de Maintenon.

Un regizor contemporan, în persoana cunoscutului actor Jean-Louis Barrault, pornind de la muzicalitatea versului racinian, stabileşte distribuţia rolurilor în funcţie de timbrul vocii actorilor. Pentru *Bérénice* indicaţiile lui Barrault sînt următoarele:

Bérénice	mezzo-soprană
Titus	tenor puternic
Antiochus	bariton
Paulin	bas
Arsace	tenor sau bariton mai puţin grav ca Antiochus
Phénice	alto

Iată şi indicaţiile pentru *Fedra*:

Tezeu	bariton (sau bas melodios?)
Fedra	mezzo-soprană dramatică
Hipolit	tenor
Aricia	soprană
Oenona	contralto
Teramen	bas
Ismena	soprană
Panopa	mezzo-soprană

Au existat multe iniţiative creatoare şi în privinţa decorurilor. A rămas astfel memorabilă montarea tragediei *Bajazet* de către Jacques Copeau, în 1937, scena înfăţişînd zidurile unei cetăţi care sugerau o atmosferă întunecată şi apăsătoare avînd în mijlocul ei seraiul. În ceea ce priveşte *Ifigenia*, chiar la premieră, piesa a avut o montare de operă spectaculară, cu grote şi bazine de apă împodobite cu tritoni aurii, cu candelabre şi sfeşnice de cristal etc. Rafinamente de decor pretindea de cele mai multe ori şi celebra Sarah Bernhardt. În rolul Hermionei din *Andromaca*, în actul al doilea, ea stătea întinsă pe un pat acoperit cu piei de tigru, despuind de frunze un laur roz aşezat în spatele ei, în timp ce susţinea dialogul cu Oreste. În

Fedra, a cerut un fotoliu micenian, aşezat tot sub un laur mare roz.

Rolurile din tragediile lui Racine au constituit întotdeauna apanajul celor mai mari actori ai scenei. Numele Theresei Du Parc rămîne legat de crearea rolului Andromacăi, după cum cel al actriţei Des Oeillets se confundă cu Hermiona şi Agrippina, cărora le-a dat viaţă pentru prima oară. Cele mai multe roluri feminine ale lui Racine au fost însă create de actriţa Champmeslé, pentru care autorul le-a şi compus: Bérénice, Roxana, Ifigenia, Fedra. Champmeslé a jucat şi în Hermiona, după Des Oeillets. Printre creatorii rolurilor masculine din tragediile lui Racine figurează Montfleury (Oreste, Mithridate) care la acea epocă avea peste 60 de ani. Jucînd rolul lui Oreste alături de Des Oeillets, care era, se pare, urîtă, Montfleury forma desigur cu ea un cuplu de îndrăgostiţi destul de puţin atrăgător. Colegul de trupă al lui Molière, Baron, a creat rolurile Agamemnon (din *Ifigenia*) şi Joad, în timp ce Floridor este creatorul lui Pirus şi Nero. Spre sfîrşitul carierei, la 67 de ani, Baron apărea în rolul lui Britannicus care în piesă nu are mai mult de 20 de ani.

Dintre actriţele secolului al XVIII-lea, cea mai strălucită interpretă a rolurilor raciniene a fost Adrienne Lecouvreur care a jucat rînd pe rînd în Hermiona, Bérénice, Roxana, Ifigenia Eriphyle (din *Ifigenia*), Atalia. În a doua jumătate a secolului, rolurile feminine ale lui Racine au fost interpretate cu măiestrie de celebra Clairon, în timp ce rolurilor masculine le dădea viaţă Lekain. El s-a distins în rolurile Oreste, Xiphares, Hipolit, Nero, Achille (din *Ifigenia*), fiind primul actor care a renunţat la o dicţiune emfatică şi retorică, înlocuind-o cu o rostire simplă, naturală a versurilor. Linia lui Lekain a fost accentuată de celebrul Talma care a dat o mare atenţie pantomimei, făcînd din jocul mut, din tăceri, una din verigile principale ale artei scenice. Talma a imprimat şi o notă de un tragism patetic rolurilor raciniene pe care le-a interpretat: Oreste, Nero, Mithridate, Joad. A rămas faimos „jocul cu mantia" al lui Talma din scena înfruntării între Nero şi Agrippina. În timpul lungii tirade a Agrippinei, Talma, în rolul lui Nero, afecta o rece indiferenţă, prefăcîndu-se că se joacă cu mantia, admirîndu-i preţioasele ornamente. Se spune că Napoleon admira mult acest joc de scenă mut al lui Talma, care s-a perpetuat prin tradiţie pînă în zilele noastre.

Mai toți marii actorii de tragedie ai secolului al XIX-lea au abordat repertoriul racinian. Dacă Marie Dorval n-a jucat decît în Fedra, domnișoara Georges s-a afirmat în rolurile Clitemnestrei, Fedrei, Ataliei. Refuzînd să se îmbătrînească în acest din urmă rol, domnișoara Georges a fost prima Atalie tînără din istoria teatrului. Prin aproape toate marile roluri raciniene a trecut celebra actriță Rachel: Hermiona, Agrippina, Bérénice, Roxana, Fedra, Eriphyle, Esther, Atalia. Singurul ei eșec l-a cunoscut în rolul Fedrei căruia îi dădea o interpretare melodramatică, stridentă. O altă mare interpretă a lui Racine a fost Sarah Bernhardt care a strălucit în Andromaca, Hermiona, Fedra, Esther, Atalia, eșuînd însă în rolul Monimei. Pasiunea teatrului a împins-o pe Sarah Bernhardt să mai joace în Hermiona la vîrsta de 60 de ani, în timp ce în Atalia a jucat chiar și după ce îi fusese amputat un picior! În rolurile feminine din teatrul lui Racine s-a impus și Julia Bartet care a fost o excelentă Andromacă, Ifigenie și mai ales Bérénice. Dintre actorii secolului trecut și ai secolului nostru s-au afirmat în rolurile raciniene Mounet-Sully (Oreste, Hipolit, Nero, Joad, Achille), precum și fratele său Paul Mounet (Pirus, Agamemnon). Albert Lambert a lăsat creații răsunătoare în Mithridate și Joad. Un loc important în istoria interpretării rolurilor lui Racine îl ocupă și cîțiva actori români care au jucat pe scenele franceze. Este vorba, în primul rînd, de Edouard de Max, actor extrem de talentat, însă uneori fantezist. Dacă în scena nebuniei lui Oreste, De Max îl indigna pe Emile Faguet dar stîrnea admirația celor mai mulți cronicari dramatici, prin dezlănțuirea frenetică a gesturilor și inflexiunilor vocale, în rolul lui Nero, actorul adopta o ținută barocă destul de ciudată. Avînd un gust pronunțat pentru fastul costumelor, De Max arbora în acest rol un veșmînt supraîncărcat de falduri, bijuterii și alte ornamente. Cel mai curios accesoriu folosit de actor era însă un monoclu de smarald cu care Nero își privea de sus interlocutorii. Dar cel mai uimitor Nero a fost probabil compatrioata noastră Maria Ventura pe care marele regizor Antoine a pus-o să joace rolul împăratului roman în travesti, pentru a-i sublinia frăgezimea vîrstei în piesa lui Racine. Maria Ventura a fost și o mare Fedră, rol pe care l-a jucat atît la Paris cît și la București, în limba franceză și respectiv limba română. Un alt actor român, societar al

Comediei franceze, Jean Yonnel, s-a distins în roluri ca Oreste, Nero, Mithridate prin o interpretare sobră și de o măreție elenică.

Dintre interpretele contemporane ale tragediilor lui Racine mai amintim pe Marie Bell (Fedra, Monime), Vera Korène (Atalia), Annie Ducaux (Bérénice).

Tragediile lui Racine care au fost cel mai mult jucate pe scena Comediei Franceze, de-a lungul veacurilor, sînt *Fedra* și *Andromaca*, ambele cu peste 1300 de reprezentații pînă în zilele noastre. Urmează *Britannicus*, cu aproape 1200 de reprezentații. Toate celelalte tragedii au avut mai puțin de o mie de spectacole: *Ifigenia*, ceva mai mult de 800, *Mithridate*, aproximativ 650, *Atalia*, aproape 600, *Bajazet*, puțin peste 500, *Bérénice*, puțin peste 400, *Esther*, nici măcar 250. *Alexandru* n-a avut decît 26 de spectacole, din care 22 în secolul al XVII-lea, iar *Thebaida*, 20, din care numai 2 în secolul al XIX-lea și 3 în secolul nostru. Privind curba reprezentațiilor pe secole, constatăm că ea este ascendentă pentru *Andromaca* și *Britannicus* ambele mai mult jucate în secolul al XX-lea decît *Fedra*, ceea ce demonstrează gradul lor mai mare de actualitate. O linie frîntă are *Bérénice*, cu 78 de reprezentații în secolul al XVIII-lea, 24 în secolul al XIX-lea și 256 în secolul, încă incomplet, al XX-lea. Curba este descendentă pentru *Atalia*, *Ifigenia*, *Mithridate*, *Bajazet*. O evoluție relativ lină are *Fedra*, cu un număr aproape identic de reprezentații în fiecare din ultimele trei secole, dar cu un regres față de *Andromaca* și *Britannicus* în primele șase decenii ale veacului nostru. Faptul că în secolul nostru numărul reprezentațiilor tragediilor lui Racine pe scena Comediei Franceze depășește cifra de 2000 este fără îndoială o dovadă elocventă a perenității teatrului clasic, o ilustrare concretă a viabilității marilor valori umaniste ale literaturii universale. Privită prin prisma cifrelor statistice, rivalitatea Corneille-Racine este tranșată în favoarea ultimului, care, deși are mai puține tragedii la activul său, deține peste 7000 de reprezentații de la crearea Comediei Franceze și pînă astăzi, în timp ce Corneille, al cărui număr de tragedii este aproape dublu, nu însumează decît vreo 5800.

În ceea ce privește actualitatea celor doi dramaturgi, statistica spectacolelor din secolul XX indică un raport asemănător,

Racine figurînd cu aproximativ 2000 de reprezentații față de circa 1600 în dreptul numelui lui Corneille. Se poate însă observa că nouă tragedii de Corneille n-au fost niciodată jucate în secolul nostru, ceea ce dovedește încă o dată inegalitatea creației sale, în timp ce numai o singură piesă a lui Racine, *Alexandru*, n-a văzut niciodată luminile rampei în aceeași perioadă.

TRAGEDIA CLASICĂ DUPĂ RACINE

„Racine a atins nu numai propriile sale limite dar şi pe acelea ale tragediei. După el nu mai rămîne loc decît pentru pastişe. Voltaire nu este decît un autor de pastişe. Acest teatru racinian este făcut, fără îndoială, pe măsura unei societăţi care, chiar la moartea lui Racine, este în pragul ruinei; genul tragic lîncezeşte şi moare o dată cu regimul pe care îl reflecta."[1] Astfel caracterizează François Mauriac evoluţia tragediei clasice după Racine. Genul ajunsese la apogeul său cu Racine, şi chiar acesta, în ultimele două tragedii, se îndepărtase întrucîtva de principiile sacrosancte ale esteticii clasice. Expresie a unei perioade relativ scurte din istoria Franţei, cea a triumfului monarhiei absolute, clasicismul porneşte pe panta declinului o dată cu declinul regimului politic şi social care i-a dat naştere. Spre sfîrşitul secolului al XVII-lea şi a domniei Regelui-Soare, monarhia absolută prezintă primele fenomene de dezagregare. La rîndul său, clasicismul, care fusese modernismul epocii sale, începe să dea semne de îmbătrînire, căci echivalentul său social începe să se sclerozeze. Prestigiul clasicismului a fost însă atît de mare încît îi trebuie mai bine de un secol pentru a muri. În tot cursul secolului al XVIII-lea şi chiar în primele decenii ale secolului al XIX-lea tragedia clasică continuă să viejuiască, încercînd să introducă în vechile tipare — uneori uşor modificate — conţinutul nou al epocii luminilor. Principiile tragediei clasice devin o simplă reţetă, un procedeu convenţional care duce încetul cu încetul la uzura regulilor şi formulelor literare utilizate cu atîta succes de Racine. Arta spectacolului se transformă sub impulsul dat de îndepărtarea spectatorilor de pe scenă, măsură obţinută în 1760, în urma străduinţelor lui Voltaire şi ale marelui actor Lekain. Scena degajată şi mai largă se potrivea unor montări mai ample şi schimbărilor de decoruri. În rîndul publicului spectator,

[1] François Mauriac, *La vie de Jean Racine* — Flammarion, Paris, 1928, p. 86.

burghezi cu stare iau din ce în ce mai mult locul aristocraților cu peruci pudrate. Noul public, mai puțin supus conformismului monden, este dornic să vadă o tragedie militantă care să răspundă aspirațiilor sale revoluționare. Astfel încît, după Racine, se poate vorbi de o tragedie clasică numai în formă, căci conținutul ei se deosebește radical de modelele lăsate de secolul al XVII-lea.

Dintre epigonii lui Racine, singurul care merită a fi menționat este Crébillon, autor a nouă tragedii a căror originalitate constă în predilecția pentru subiectele înspăimîntătoare. El însuși spunea: „Corneille a luat cerul, Racine, pămîntul, nu-mi mai rămânea decît iadul; m-am aruncat în el nebunește". Paricidul și incestul, răzbunări sîngeroase și crime sadice se întîlnesc la tot pasul în piesele lui Crébillon, care se inspiră din antichitate numai pentru a respecta formal unul din canoanele clasicismului, căci subiectele și tradițiile antice sînt alterate și deformate pînă la caricatură. Astfel Crébillon imaginează, de exemplu, o Electră îndrăgostită de fiul lui Egist, ucigașul tatălui ei. Din cele trei unități, Crébillon respectă pe cea de loc și pe cea de timp dar distruge unitatea de acțiune acumulînd evenimentele și episoadele care nu mai sînt veridice cînd se desfășoară într-un spațiu restrîns și pe parcursul a numai 24 de ore. Tragediile lui Crébillon jignesc și regula bunei cuviințe; în *Atreu și Thyeste*, Atreu îi oferă lui Thyeste să bea o cupă umplută cu sîngele fiului acestuia. În general, dramaturgia lui Crébillon ține mai mult de fiziologie decît de psihologie, adresîndu-se mai degrabă nervilor decît inimii și minții. Folosind senzațiile tari, Crébillon se anunță ca un precursor al melodramei. La el caracterele sînt subordonate situațiilor sau, după cum spune Brunetière, situațiile sînt mai puternice decît caracterele. Teatrul lui Crébillon, care astăzi nu mai are decît un interes istoric, a golit clasicismul de esența lui păstrîndu-i doar aparențele.

Tragedia clasică avea să mai supraviețuiască o bucată de vreme, datorită lui Voltaire, al cărui geniu, evident superior lui Crébillon, știe să îmbine mai just ideile noi ale veacului luminilor cu regulile teatrului clasic. Avînd o adevărată pasiune pentru teatru, Voltaire a scris nu mai puțin de 30 de tragedii (pe lîngă alte numeroase comedii). Se poate chiar spune că Voltaire s-a născut și a murit cu fața spre teatru, deoarece prima operă pe care a semnat-o cu pseudonimul sub care a

rămas celebru a fost tragedia *Oedipe* (1718), iar moartea l-a surprins șase săptămîni după premiera tragediei *Irène* (1778). Voltaire scria cu o deosebită ușurință; dacă tragedia *Ghebrii* se resimte de graba celor 12 zile în care a fost elaborată, cele cinci acte ale *Zairei* (1732), socotită drept cea mai bună piesă a lui Voltaire, au fost scrise în numai 22 de zile. Unul din punctele de contact ale lui Voltaire cu tragedia clasică este inspirarea din sursele antice. *Oedipe* este o adaptare a tragediei cu același nume a lui Sofocle, după cum *Oreste* reia tema *Electrei* aceluiași mare autor tragic grec. Tema antică a *Meropei* este filtrată prin intermediul piesei cu același nume a italianului Scipione Maffei. Cît despre *Moartea lui Cezar*, ea este o imitație nereușită a tragediei lui Shakespeare. Roma antică i-a mai furnizat lui Voltaire și subiectul uneia din cele mai realizate tragedii ale sale, *Brutus*. *Sémiramis* evocă antichitatea asiro-babiloniană, în timp ce *Irène* este o tragedie bizantină. Cu *Mahomet* ne aflăm în perioada fondării religiei musulmane. Sursele de inspirație ale lui Voltaire depășesc însă pe cele ale clasicismului. Sensibil gustului pentru exotism, deja incipient în secolul al XVIII-lea, Voltaire plasează subiectul uneia din tragediile sale în Peru *(Alzira)*, iar pe al alteia în China *(Orfanul Chinei)*, în vremea lui Genghis-han. O altă erezie a lui Voltaire față de clasicism este inspirarea din istoria națională. *Tancred*, *Adelaïde Du Guesclin* și *Zaira* au drept cadru Evul Mediu francez.

Zaira, cea mai bună dintre toate tragediile lui Voltaire, evocă un episod din vremea Cruciadelor. Este vorba de fiul lui Saladin, Orosman, îndrăgostit de tînăra sclavă Zaira care, franceză, prizonieră încă din copilărie, a fost crescută în legea musulmană. Recunoscîndu-și fiica, vajnicul cavaler Lusignan îi cere să se reîntoarcă la religia strămoșilor ei, ceea ce ar compromite dragostea Zairei și a lui Orosman, căci tînăra fată îl iubea și ea pe șeful armatei mahomedane. De aici un conflict între dragoste și religie ca în *Polyeucte*, numai că în piesa lui Voltaire conflictul este inegal, sentimentul religios fiind mult mai slab. Dacă Zaira se va resemna să renunțe la dragoste, o face fără nici o convingere de ordin religios ci doar din obligație și pietate filială. Avînd, ca și *Bajazet* al lui Racine, drept cadru un serai, *Zaira* lui Voltaire se deosebește de piesa înaintașului său prin conturul mai bine precizat al condițiilor istorice și sugerarea mai pregnantă a culorii locale. *Zaira* este

o tragedie de tip corneillian remarcabilă prin înălțimea morală a tuturor personajelor, fără excepție, creștini sau musulmani, între care are loc un adevărat concurs de virtute. Lusignan, Orosman ca și Nerestan, fratele Zairei, sînt cavaleri medievali pentru care cultul onoarei are cel mai înalt preț. Valoarea *Zairei* constă și în tiradele sale poetice, avîntate, demne de cele mai bune versuri ale lui Corneille sau Racine.

Cele mai multe din tragediile lui Voltaire constituie o modalitate de exprimare a ideilor sale politice sau filozofice. În *Mahomet*, Voltaire denunță fanatismul religios și era limpede pentru oricine că sub învelișul musulman atacurile sale se îndreptau, de fapt, împotriva intoleranței bisericii catolice. Tema intoleranței religioase revine și în *Ghebrii*. *Zaira* este o ilustrare a toleranței, o lecție de relativism în materie de religie, Voltaire demonstrînd că creștinismul nu este unicul depozitar al tuturor virtuților. *Alzira* este o pledoarie în favoarea tezelor deiste ale lui Voltaire. În dedicația acestei piese (către marchiza du Châtelet), Voltaire justifică baza filozofică a tragediilor sale spunînd: „Ne aflăm în vremea — îndrăznesc să o spun — în care un poet trebuie să fie filozof." Ideile politice ale lui Voltaire sînt puse în evidență în *Meropa* unde autorul atacă principiul monarhiei absolute, contestînd originea divină și sistemul ereditar al succesiunii la tron. *Brutus* este o tragedie republicană, în care Voltaire legitimează principiul insurecției împotriva tiraniei. În două din ultimele sale tragedii, *Sciții* și *Agathocle*, Voltaire înfățișează chiar spectacolul instaurării unor republici, depășind în acest fel concepțiile sale exprimate în diferite lucrări teoretice care se opresc la proslăvirea monarhiei constituționale. O idee scumpă secolului luminilor, egalitatea naturală a tuturor oamenilor, stă la baza tragediei *Orfanul Chinei*, unde dramaturgul susține primatul dreptului natural asupra dreptului divin.

În ultima perioadă a activității sale dramatice (după 1760), Voltaire ajunge să confunde tragedia cu un tratat de filozofie. Arta dramatică nu este întotdeauna servită de această concepție dar noblețea mesajului umanist își găsește o formă de exprimare deplin accesibilă. Mai mult decît în prima parte a creației sale dramatice, Voltaire consideră acum teatrul drept o tribună de afirmare a ideilor enciclopediste al căror rol în pregătirea Revoluției din 1789 este bine cunoscut. În ultima sa

tragedie, *Agathocle*, reprezentată postum în 1779 (deci numai cu 10 ani înainte de izbucnirea revoluției), spectatorii asistau la un deznodămînt simbolic: Agathocle, proclamat rege, după faptele sale de arme, renunță la tron în favoarea fiului său, care, la rîndul său își deleagă puterile poporului suveran.

În întreaga sa carieră dramatică Voltaire a pendulat între normele clasice și spiritul nou iluminist, căutînd să concilieze cele două direcții. Dacă unele tragedii de inspirație antică ca *Meropa* sau *Brutus* reușesc să îmbine în mod armonios cele două orientări, ideile filozofice fiind exprimate prin intermediul normelor clasice, altele se îndepărtează de clasicism atît prin sursa de inspirație cît și prin aglomerarea de fapte, mai mult sau mai puțin senzaționale, care nu se mai împacă cu regulile clasice. De exemplu, în *Mahomet*, Seid și Palmira ignorează faptul că sînt frate și soră, ei sînt, de asemenea, copiii lui Zopir, fără ca ei să știe ceva nici despre această situație; de unde un paricid neștiut de autorul său și mai multe recunoașteri ca în comediile lui Molière. Și în *Zaira* fratele și sora își ignorează identitatea, de unde o dragoste incestuoasă în perspectivă. În *Sémiramis*, mama este gata să se căsătorească cu fiul său, a cărui identitate o ignorează, în timp ce fiul își ucide mama din greșeală. Astfel de artificii apropie tragediile lui Voltaire mai mult de melodramă decît de teatrul clasic. Sub influența lui Shakespeare, Voltaire a introdus în cîteva din tragediile sale și spectre (*Sémiramis*, *Eriphyle*, piese în care o parte din acțiune se desfășoară într-un mormînt). Unitatea de loc nu mai este respectată. Chiar și în *Meropa*, una din piesele cele mai „regulate", în actul al III-lea, scena se deschide, în fundul ei apărînd un mormînt. După reforma scenică din 1760, Voltaire pune accentul pe pompa spectacolului și varietatea decorurilor. După recomandarea lui însuși, montarea tragediei *Tancred* trebuie să cuprindă drapele, arme suspendate pe niște coloane, procesiuni de ostași, imnuri religioase. Un spectacol cu *Meropa*, din 1763 se remarcă prin o punere în scenă fastuoasă, deosebită de reprezentația de la premieră. Costumele poartă amprenta culorii locale. În *Orfanul Chinei*, actrița Clairon arbora un veșmînt chinezesc, în timp ce Lekain era îmbrăcat într-o tunică vărgată, cu mîneci largi și scurte, avînd pe cap o cască împodobită cu 11 pene enorme și o egretă roșie, iar la brîu o sabie turcească. Sîntem departe de sobrietatea vestimentară a clasicismului.

Voltaire este însă mai aproape de tragedia clasică prin stilul său elegant şi abstract, prin limbajul nobil al personajelor, prin versificaţia îngrijită şi respectînd întru totul principiile lui Boileau. Sensibil la muzicalitatea versului, ca şi Racine, dar cultivînd totodată şi versul sentenţios, aforistic al lui Corneille, Voltaire a reuşit uneori să atingă cele mai înalte culmi ale poeziei dramatice, ca în *Zaira*, de pildă, tragedie care suportă comparaţia cu cele mai bune creaţii ale corifeilor clasicismului. În ierarhia tragedienilor clasicismului, Voltaire ocupă, fără nici o posibilitate de contestare, locul al treilea. Prin alterările şi tendinţele novatoare pe care le-a adus însă tragediei clasice, Voltaire a deschis drumul melodramei şi dramei romantice.

Orientarea filozofică pe care Voltaire o dă tragediei se accentuează la urmaşii lui, care transformă genul într-o suită de tirade plicticoase, declamatorii, ce sună fals şi găunos. Simplitatea şi sobrietatea clasică sînt treptat abandonate. Singurul urmaş al lui Voltaire care s-a ridicat peste mediocritatea generală este Marie-Joseph Chénier (1764—1811), cel mai remarcabil autor tragic al epocii Revoluţiei franceze. Piesa sa, *Carol al IX-lea*, reprezentată chiar în 1789, a provocat entuziasmul spectatorilor parizieni. În *Fénelon* (1793), Marie-Joseph Chénier face din autorul lui *Télémaque*, un campion al luptei împotriva abuzurilor regalităţii, un simbol al toleranţei şi al umanitarismului.

Prestigiul tragediei clasice este atît de mare încît ea continuă să aibă adepţi şi în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Se ştie că premiera dramei lui Victor Hugo, *Hernani* (1830), a prilejuit o adevărată bătălie între partizanii romantismului şi cei ai clasicismului, marcînd înfrîngerea acestora din urmă. Cu toate acestea căderea dramei *Burgravii* a lui Hugo, în 1843, încurajează din nou pe fanaticii clasicismului să ridice capul. Ponsard obţine chiar un succes neaşteptat cu tragedia sa clasică *Lucreţia*, reprezentată la numai o lună şi jumătate după eşecul dramei lui Victor Hugo. Tributar clasicismului este şi Parodi, a cărui tragedie *Roma învinsă* (1876) a fost tradusă în limba română de Caragiale. Clasicismul în epoca revoluţiei industriale şi a maşinismului, în epoca ascensiunii proletariatului era o modalitate estetică depăşită şi vetustă care nu mai putea satisface publicul secolului al XIX-lea. Tragedia clasică îşi epuizase de mult potenţele.

Clasicismul în teatru s-a născut şi a cunoscut epoca sa de glorie în Franţa secolului al XVII-lea. Tragedia clasică şi-a găsit imitatori şi în alte ţări europene. Epigoni ai lui Corneille şi Racine, cei mai mulţi n-au reuşit să se apropie nici pe departe de perfecţiunea artistică atinsă de tragedia clasică franceză.

În Germania un Gottsched preconizează epurarea literaturii germane, prin imitarea celei franceze, în timp ce soţia sa traduce masiv din Molière, Voltaire, Destouches ş. a. scriind ea însăşi piese care nu sînt decît copii servile după scriitorii francezi. Imitaţia slugarnică după clasicii francezi provoacă o reacţiune în fruntea căreia se pune Lessing, promotor al unui teatru german original.

Şi în Anglia, prima jumătate a secolului al XVIII-lea stă sub influenţa clasicismului francez. Tragediile lui Young, Steele sau Addison sînt plate şi lipsite de viaţă. Cu toate acestea tragedia lui Addison, *Caton* (1713), s-a bucurat de un succes imens datorită accentelor ei iluministe şi aluziilor la actualitatea politică a vremii.

În Rusia clasicismul apare mai tîrziu, cam la aproximativ un secol de la perioada lui de înflorire în Franţa. Pentru acest motiv autorii tragici ruşi, Sumarokov, Kneajnin, Kapnist ş. a. îşi permit mai multe libertăţi faţă de normele clasice, încercînd să le aplice un conţinut social-politic mai avansat şi mai specific naţional. Dacă un Kapnist se îndreaptă tot spre antichitate în *Antigona* sa (1815), Sumarokov se inspiră din trecutul naţional, înlocuind eroii mitologici sau antici cu personaje autohtone, exponenţi ai istoriei zbuciumate a Rusiei. Cea mai realizată din tragediile lui Sumarokov, *Horev*, (1747), evocînd un episod din istoria veche a Rusiei, poartă amprenta corneilliană a conflictului psihologic dintre dragoste şi datoria patriotică. Teatrul rus din secolul al XVIII-lea a avut un mare animator în persoana actorului Volkov, care a început prin a-şi crea o trupă proprie în oraşul său natal Iaroslav, construind apoi un teatru pentru 1 000 de persoane. Chemat de împărăteasa Elisabeta la Petersburg, Volkov devine directorul scenei imperiale, pentru a fonda apoi teatrul din Moscova. Prin entuziasmul cu care s-a dedicat artei sale, Volkov poate fi considerat întemeietorul teatrului rus.

Realizările cele mai importante ale tragediei clasice, dincolo de hotarele Franței, le aflăm în Italia secolului al XVIII-lea. Mai mulți scriitori de mîna întîi dau dovadă de o vigoare tragică remarcabilă, impunîndu-se printre cei mai de seamă dramaturgi europeni ai vremii lor. Astfel este Scipione Maffei (1675—1755), a cărui *Meropă* a folosit drept izvor de inspirație lui Voltaire. De un mare renume s-a bucurat Metastasio, pe adevăratul său nume Pietro Trapassi (1698—1782), care s-a impus ca dramaturg, transformînd melodrama în tragedie eroică. Încercînd să se ia la întrecere cu marii dramaturgi francezi, Metastasio a dat o replică la *Cinna* lui Corneille prin *Clemența lui Titus*, iar *Athaliei* lui Racine prin *Gioas*. Cea mai celebră dintre piesele sale rămîne însă *Didona abandonată*, care reprezentată pentru prima oară la Napoli în 1724, a suscitat un entuziasm de nedescris. Pasiunea dominatoare a Didonei pentru Enea devine un fel de nebunie frenetică, aidoma celei a Fedrei lui Racine. Rousseau și Voltaire aveau o mare stimă pentru Metastasio, socotindu-l demn de Corneille sau Racine. Exaltînd sentimentele cele mai nobile ale ființei umane, sacrificiul pentru patrie *(Attilius Regulus)*, generozitatea și clemența *(Clemența lui Titus)*, triumful voinței asupra pasiunii *(Didona abandonată)*, Metastasio a atins o glorie care a depășit hotarele țării sale, ajungînd pînă în țările române unde a fost tradus încă din deceniul 1780—1790. Teatrul lui Metastasio nu a biruit totuși timpul, deoarece psihologia lui este rudimentară, caracterele sale nu au profunzime, fiind palid conturate.

La un nivel superior se situează dramaturgia lui Vittorio Alfieri (1749—1803) care poate fi socotit cel mai valoros tragedian al clasicismului dincolo de fruntariile Franței. Punînd în centrul creației dramatice conflictul forțelor individuale, Alfieri rămîne în cadrul croit de tragedia franceză clasică. Efortul dramaturgului italian de a se desprinde de modelele sale franceze este mărturisit de Alfieri însuși, într-una din epigramele sale:

„Întoarce-le, sucește-le, tot franțuzești sînt ..."

Cele 20 de tragedii scrise de Alfieri îmbrățișează o arie de inspirație variată mergînd de la antichitatea biblică *(Saul)* sau greco-romană *(Agamemnon, Antigona, Oreste, Meropa, Virginia, Brutus, Octavia* etc.) pînă la Evul Mediu spaniol

(Filip al II-lea) sau englez *(Maria Stuart)*. Sistemul dramatic al lui Alfieri se deosebeşte de cel al lui Metastasio prin concepţia despre eroul tragic: în timp ce la Metastasio sentimentele nobile superioare însufleţeau pe eroii care triumfau întotdeauna asupra forţelor răului, la Alfieri elanurile înalte, generoase caracterizează pe cei care ies învinşi în lupta cu tirania, barbaria sau viclenia. „La Metastasio, forţa superioară este ea însăşi eroică, este mărinimoasă sau binefăcătoare: lumea produsă de imaginaţia lui muzicală este un surîs, un cîntec, un imn, o lume a măsurii şi a armoniei, glorificată şi divinizată. Aici, la Alfieri, forţa superioară este tiranie sau asuprire, iar victima ei este eroismul sau libertatea: este lumea violenţei şi a barbariei, pe care autorul o condamnă şi o înfierează. Metastasio încheia un ciclu, Alfieri începea un altul."[1] Entităţile negative condamnate de Alfieri sînt tirania şi absolutismul. În *Filip al II-lea*, piesă scrisă cu cîţiva ani înainte de *Don Carlos* de Schiller, Alfieri a lăsat un portret viguros al monarhului absolutist spaniol, caracterizat în special prin o putere de disimulare fără margini. În *Saul*, tiranul este chiar dumnezeu, iar preoţii sînt descrişi în culorile cele mai negre. Animat de ideile iluminismului, Alfieri exaltă sentimentele generoase şi ideile umanitare puse în slujba libertăţii popoarelor. Este motivul pentru care tragediile sale au fost îmbrăţişate cu multă căldură de toate ţările Europei în perioada revoluţionară de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Alături de Voltaire, Alfieri a fost unul din dramaturgii cei mai iubiţi în Ţările Române în prima jumătate a veacului trecut.

Din păcate, Alfieri n-a fost întotdeauna consecvent cu ideile sale. Considerînd iacobinismul şi politica lui Robespierre drept o tiranie în sens abstract, el a împroşcat cu noroi Revoluţia franceză din 1789—1793, exprimîndu-şi întreaga compătimire pentru Ludovic al XVI-lea. Chiar în numeroasele tragedii în care viziunea sa politică este justă, Alfieri păcătuieşte prin o „politizare" excesivă, care alterează planul estetic al creaţiei sale dramatice: „Autorul nostru tragic este preocupat mai mult de ideile pe care le pune în gura eroilor decît de sufle-

---

[1] Francesco De Sanctis: *Istoria literaturii italiene*, Ed. pt. lit. univ., Bucureşti, 1965, p. 841.

tul şi de personalitatea lor. Conţinutul politic şi moral nu este nici un simplu stimulent şi nici un prilej de plăsmuiri artistice, ci e însăşi substanţa, şi ca atare cotropeşte şi strică acţiunea liberă a artei. [...] Sentimentul politic este prea violent şi împiedică contemplaţia naivă şi senină. Cu cît el este mai viu la Alfieri, cu atît îi îngăduie mai puţin bucuria estetică. De aceea concepţiile, sentimentele, culorile lui sînt crude şi nearmonice şi, pentru că dă prea multă însemnătate conţinutului, nu acordă destulă valoare formei."[1] Cu toate defectele ei, tragedia alfieriană a corespuns intenţiilor ei, jucînd un rol de frunte în formarea conştiinţei naţionale a poporului italian, înflăcărînd la luptă şi acţiune revoluţionară spiritele înaintate din toate ţările europene. În acest sens creaţia dramatică a lui Alfieri se înrudeşte cel mai bine cu cea a lui Voltaire. În ciuda schematismului care întinează cele mai multe din tragediile sale, Alfieri se ridică peste contemporanii săi prin originalitatea stilului, bărbătesc, pur, concis, prin dialogul expresiv şi precis, prin sarcasmul care caracterizează atîtea din versurile sale.

Răsunetul european al tragediei clasice este dovada cea mai grăitoare a prestigiului imens de care s-au bucurat fondatorii genului, Corneille şi Racine. Ridicînd această specie dramatică la un grad de perfecţiune ce nu mai putea fi egalat, ei n-au mai putut avea discipoli de aceeaşi talie, nici în Franţa, nici în celelalte ţări europene.

---

[1] Francesco De Sanctis, *op. cit.* p. 846.

COMEDIA CLASICĂ ÎNAINTE DE MOLIÈRE

Cu excepția lui Larivey, a cărui activitate acoperă, de altfel, și primul deceniu al secolului al XVII-lea, Renașterea franceză nu a reușit să dea nici un autor comic de valoare. În primele decenii ale veacului clasicismului comedia se afla, în Franța, în impas. Majoritatea dramaturgilor erau niște simpli imitatori ai teatrului spaniol sau italian, dacă nu se mulțumeau uneori numai cu rolul de traducători din aceste dramaturgii. În mod special *commedia dell'arte* a jucat un rol important în evoluția comediei franceze. Încă din 1576 Henric al III-lea chemase la Paris o trupă italiană care s-a bucurat de un deosebit succes. O altă trupă vine în Franța în 1614, la invitația Mariei de Medici. În al treilea deceniu al secolului al XVII-lea actorii italieni constituie o trupă permanentă dînd naștere *teatrului italienilor* a cărui amintire se păstrează și astăzi la Paris prin cunoscutul „Boulevard des Italiens". Se știe că genul *commedia dell'arte* punea accentul pe dialog, în cea mai mare parte improvizat de actori în timpul spectacolului. Mimica și calitatea interpretării actorilor juca, așadar, un rol de primă importanță. Trupele italiene au avut o influență pozitivă în impulsionarea artei actorului. Molière însuși le datorește mult în privința activității sale de actor și regizor. *Commedia dell'arte* a creat o serie de tipuri caricaturale fixe, invariabile, ca Pantalone, Doctorul, Căpitanul, Arlecchino, tipuri convenționale care, din cauza rutinei și monotoniei, ajung la un moment dat să sărăcească teatrul de orice dimensiune psihologică, de viața însăși.

Comedia clasică a preluat de la *commedia dell'arte* unele tipuri sociale, injectîndu-le o sevă nouă, dîndu-le o adîncime și o viabilitate mult superioară: „Fără deprinderile create de moda și influența italiană nu s-ar fi format climatul necesar pentru apariția teatrului clasic din secolul al XVII-lea."[1]

[1] Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. II, Ed. pt. lit. univ., București — 1966, p. 292.

Italian de origine, Pierre Larivey este un dramaturg de tranziție care contopește moda italiană cu tradiția vechii farse franceze. Piesele sale acordă un rol sporit personajului valetului, ingenios și intrigant, precursor al unora dintre valeții lui Molière. Din comedia lui Larivey *Stafiile (Les Esprits)* a luat Molière și multe elemente caracterologice care intră în componența lui Harpagon. Față de predecesorii săi din secolul al XVI-lea, Larivey introduce inovația de a scrie toate comediile sale în proză, ceea ce nu va rămîne fără ecou în comedia clasică.

Tributari pe de o parte clișeelor *commediei dell'arte*, pe de altă parte intrigilor complicate ale teatrului spaniol, Rotrou, Scarron, Thomas Corneille, Boisrobert care imită pe Calderon, Tirso de Molina sau Rojas nu reușesc să ridice comedia franceză pe o treaptă superioară. Un dramaturg ca Boisrobert a folosit totuși lui Molière ca sursă de inspirație. Din piesa *La Belle plaideuse* a luat autorul *Avarului* scena în care tatăl cămătar recunoaște în împrumutător pe propriul său fiu. Din comedia *Pedantul păcălit (Le Pédant joué)* a lui Cyrano de Bergerac, renumitul filozof materialist, a luat Molière faimoasa replică din *Vicleniile lui Scapin*: „ce naiba căuta pe galera aceea!". Comedia lui Cyrano de Bergerac mai are meritul de a fi creat o figură viabilă de țăran neghiob și viclean totodată, amintind fără îndoială de cel din *Farsa Jupînului Pathelin*.

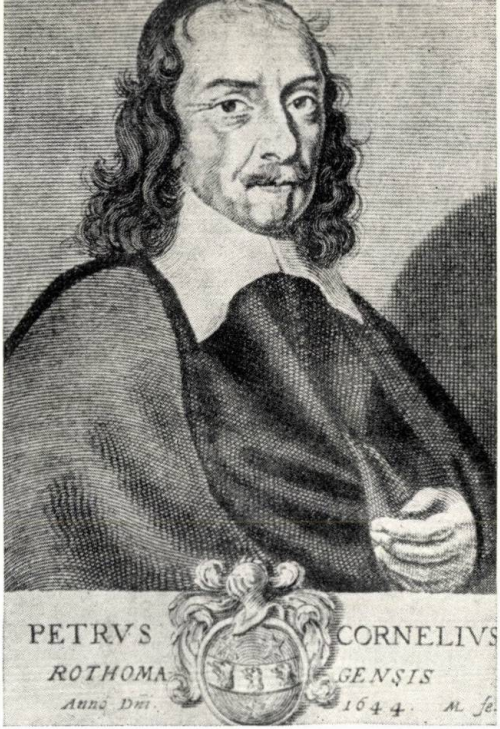
Unii dintre autorii comici din prima jumătate a secolului al XVII-lea au încercat să schițeze o comedie de moravuri. Astfel, Desmarets de Saint-Sorlin în *Vizionarii* (1637) împinge comedia pe făgașul satirei, creînd cîteva portrete caricaturale bazate pe observația atentă a moravurilor. Molière va lua de la el unele trăsături ale Belizei din *Femeile savante* și ale lui Trissotin din *Mizantropul*. Lăsînd intriga pe planul al doilea și creionînd portrete satirice, Saint-Evremont a dat cu *Academiștii* (1647) prima operă literară care atacă Academia franceză, creată în 1635. Aluzii la viața pariziană se găsesc în *La Belle plaideuse* a lui Boisrobert. Scene rustice realiste înfățișează *Culesul viilor la Suresnes (Les Vendanges de Suresnes* — 1635) de Du Ryer. Dintre înaintașii lui Molière de mult succes s-a bucurat Scarron cu ciclul de comedii al căror erou este valetul Jodelet. În general, după 1630 se poate observa un efort vizibil la toți autorii comici de a desprinde comedia de intrigile fastidioase ale modelelor spaniole imprimîndu-i o tendință

satirică mai pregnantă, izvorîtă din observaţia directă a moravurilor societăţii contemporane. Pe măsură ce doctrina clasicismului se impune tot mai mult, comedia franceză se îndepărtează de cinism, obscenitate, grosolănie care erau curente în piesele din veacul al XVI-lea şi de la începutul celui următor. Dintre precursorii lui Molière, cel care a încercat să degajeze cu perseverenţă comedia de balastul perioadei anterioare a fost Corneille.

Corneille a adus pe scenă actualitatea pariziană cu pitorescul dughenelor de la Palais Royal în *Galeria palatului*, comedie realistă unde se poate vedea galantarul negustorului de mărunţişuri sau al lenjeresei de unde doamnele îşi aleg dantele, prăvălia librarului unde cavalerii cercetează ultimele cărţi apărute. În general, Corneille introduce în comediile sale modul de viaţă burghez, preocupările cotidiene şi idealurile noii clase în plină ascensiune. Comediile lui Corneille „neglijează tipurile convenţionale ale comediei, bufoni, doctori, spadasini, pentru a aduce în scenă personaje aparţinînd înaltei burghezii cu moravurile şi limba lor."[1] În *Văduva*, Corneille ridică problema căsătoriei concepută ca o tranzacţie comercială, ceea ce produce deznădejdea unor tineri care se iubesc cu sentimente pure şi dezinteresate. Părinţii care îşi tiranizează copiii pentru a le impune un soţ sau o soţie după vrerea lor este o temă de predilecţie a comediei clasice. În primele sale comedii Corneille respectă prea puţin regulile; acţiunea din *Mélite* se petrece în 7 zile, în *Văduva* fiecare act se petrece în altă zi. Cînd a încercat să respecte regula celor 24 de ore în *Clitandre* sau *Confidenta (La Suivante)*, Corneille a dat cele mai slabe din comediile sale. Principala regulă pe care Corneille n-a respectat-o însă este cea a separării genurilor. Căci defectul cel mai important al comediilor sale este de a nu fi comice. Poate părea surprinzător că în *La Place Royale* găsim rostite (în actul I, scena a 3-a) stanţe, asemănătoare cu cele ale lui Rodrigue din *Cidul*, unde Cléandre se lamentează asupra nenorocirii sale. Şi în *Confidenta* întîlnim o situaţie asemănătoare cu cea a lui Rodrigue, cînd acesta este pus în situaţia de a provoca pe tatăl Ximenei. Propensiunea lui Corneille spre tragic a contribuit desigur la micşorarea forţei comice a comediilor

[1] N. Şerban, *Les comédies de Corneille*, Lutetia, Iaşi, 1923, p. 36.

Pierre Corneille
(1606 — 1684)

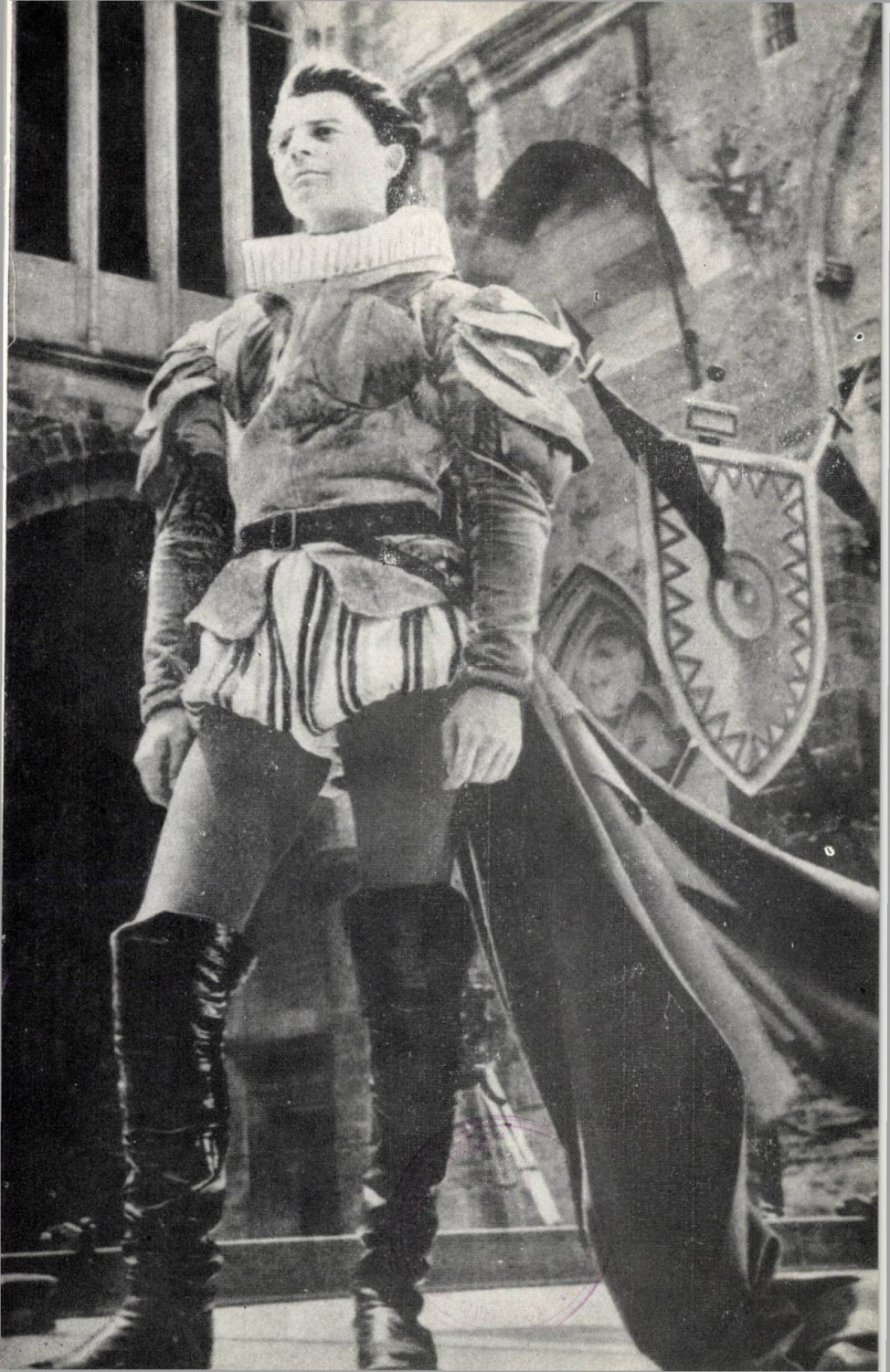


Actorul Baron
(1653 — 1729)
în rolul titular
din *Cinna* de
Corneille

Actorul J. B. Brisard (1721—1791) în rolul bătrînului *Horaţiu* din piesa cu acelaşi nume de Corneille

→

Gérard Philipe, un neuitat Rodrigue din *Cidul* de Corneille



G. Storin în rolul regelui din *Cidul* de Corneille

Jean Racine
(1639—1699)

Actrița Champmeslé
(1642—1698) în rolul
titular din *Fedra* de
Racine

Trei interpreţi ai lui Nero în *Britannicus* de Racine:

Talma (în secolul al XVIII-lea)
Eduard de Max (în anul 1915)
Jean Marais (alături de Rénée Faure în rolul Juniei) în 1952

Scenă între Pirus și Andromaca din *Andromaca* de Racine. Gravură de Girodet (1767—1824)

Molière (Jean-Baptiste Poquelin). 1622— 1673

Actorul Coquelin-Aîné (1841—1909) în rolul domnului Jourdain din *Burghezul gentilom* de Molière

Tartuffe al lui Molière în două interpretări din secolul al XX-lea (Fernand Ledoux şi Ion Finteşteanu) şi două din secolul al XIX-lea (Silvain şi Coquelin — Cadet)

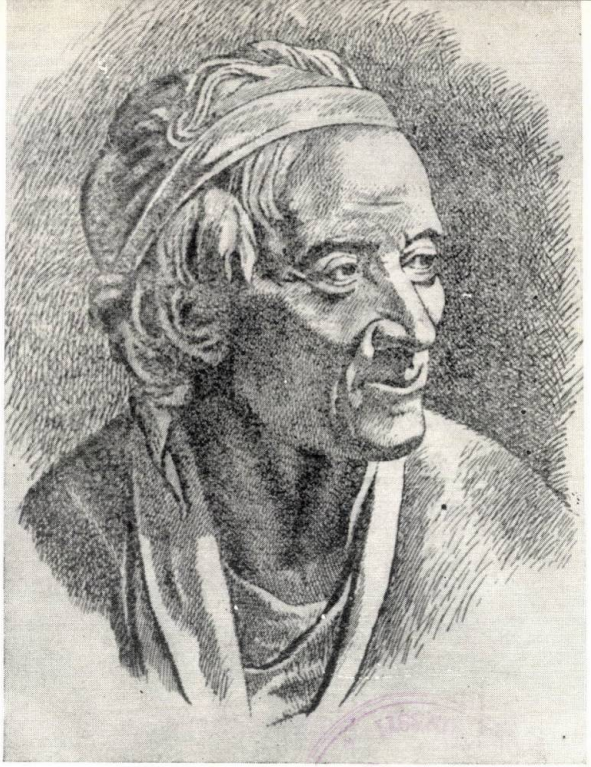
Ion Brezeanu în rolul Harpagon din *Avarul* de Molière

O reprezentație a *Avarului* lui Molière în secolul al XVII-lea (Gravură de P. Brissart, 1682)

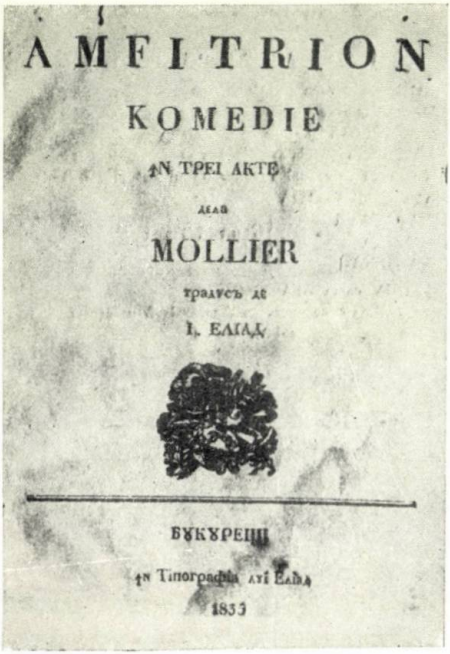
Louis Jouvet şi Madeleine Ozeray în *Şcoala nevestelor* de Molière

Actorul Jodelet (1590 ? —1660). Interpret de comedie, Jodelet obișnuia să apară pe scenă avînd obrazul presărat cu făină albă, contrastînd cu mustața lungă, neagră

Voltaire (François Marie Arouet) (1694—1778)



O interpretare din secolul al XVIII-lea a tragediei lui Voltaire *Oreste*: actriţele Dumesnil şi Clairon în rolurile Clitemnestra şi Electra



AMFITRION

KOMEDIE

ÎN TREI AKTE

DELA

MOLLIER

TRADUCE DE

I. ELIAD

BUKUREŞTI

ÎN TIPOGRAFIA LUI ELIAD

1835

ÂXÎLÊ ΦC

ЛÂCKÎPO.

ФÂПТÂ ЛУЙ КИР МЕТÂСТÂЗІЕ

КЕСАРИЧЕСКУЛУИ ПОЕТИК.

АКУМ ФТЪЮ ТЪЛМЪЧИТЪ ДЕПЕ

ГРЕЧІЕ ДЕ КЪТРЪ ДУМНЕЛУИ

ІОРДАКЕ ОЛЪГИНЕЛ,

Бел Пъхарник,

Ѧ Букурещіи Църи Румунещи ла Л. 1797.

ІЯРЪ

Ла Сфършит сау адъугат Исторіа луи

СОФРОНИМ Грека Ноаѡ.

Coperta traducerii lui Ion Heliade Rădulescu (1835) a comediei lui Molière *Amfitrion*

Coperta traducerii româneşti, din 1797, a piesei lui Metastasio *Ahilefs la Schiro*

sale dintre care cele mai multe nu reuşesc să descreţească frunţile cititorului (căci despre spectatori nu mai poate fi vorba, ele nemaifiind jucate). În mod paradoxal, cea mai bună dintre comediile lui Corneille, cea care mai este reprezentată şi în zilele noastre, este cea mai puţin clasică. Ne referim la *Jocul amăgirii (L'illusion comique)*, comedie reprezentată în 1636 cu cîteva luni înaintea *Cidului*. Adevărată comedie shakespeariană, *Jocul amăgirii* foloseşte procedeul „teatrului în teatru" înfăţişînd o trupă de actori, în actul V, care prezintă un fragment de tragedie. Unitatea de acţiune nu este de loc respectată, piesa fiind de fapt o succesiune de subiecte care se leagă destul de arbitrar între ele. *Jocul amăgirii* are însă o vervă ironică şi situaţii comice mult superioare comediilor care o preced. Corneille a reuşit să dea viaţă unui tip, Matamore, pe care de altfel nu l-a inventat el. Matamore descinde direct din *Miles gloriosus* al lui Plaut, din Rodomont al comediei lui Odet de Turnèbe, *Les Contents* (1584), precum şi din comedia spaniolă. Matamore este tipul lăudărosului care face paradă de isprăvile sale imaginare şi care în realitate este un fricos şi un laş fără pereche. Iată-l răspunzînd secretarului său Clindor la îndoielile acestuia privind posibilitatea strîngerii unei oşti pentru a zdrobi duşmanul:

„Armată pentru mine? O, laş şi trădător
Ci braţul meu ajunge pe dată să-i omor.
Cînd numele-mi răsună cad zidurile toate,
E lupta cîştigată, se prăbuşesc armate.
Cunosc toţi împăraţii curaju-mi neînfrînt;
Mînia-mi doar în parte şi-a spus al ei cuvînt.
De poruncesc o dată, tustrele ursitoare
Usucă o împărăţie, oricît de înfloritoare.
E tunul meu un trăznet, destin ai mei soldaţi.
Cu pumnul culc în ţărnă o mie de bărbaţi.
Cu-o singură suflare dărîm a lor pornire.
Şi-ai totuşi cutezanţa să-mi pomeneşti de-oştire?"

Acelaşi Matamore se crede şi un mare cuceritor de femei:

„De vreau inspir şi groază; de vreau inspir iubire.
Şi rînd pe rînd, de-mi place, stîrnesc pe drept temei
La toţi bărbaţii groază, iubire la femei.
Pe cînd purtam pe chipu-mi o frumuseţe rară

Aflară ele-n mine o pradă prea ușoară;
Cînd mă-ntîlneau pe stradă cădeau ca în extaz,
Murea pe zi o mie zărind al meu obraz.
Prințese fără număr cereau o întîlnire,
Regine-ndrăgostite cerșeau a mea iubire,
Negusa și regina niponă-n visul lor
Oftau la al meu nume, cuprinse de-amor.
Din dragoste vreo două sultane înnebuniră
Iar alte două-n grabă seraiu-și părăsiră,
Încît sultanul însuși un timp m-a dușmănit."

Personaj ridicol și tratat în tușe caricaturale, Matamore este tipul fanfaronului care, interpretat de un mare actor cum a fost Louis Jouvet, la reluarea din 1937, stîrnește hohotele de rîs ale spectatorilor. Grotescul personajului provine din contrastul existent între ceea ce este și ceea ce pretinde a fi Matamore. Fanfaronada sa are un caracter exclusiv verbal. Corneille recurge la termeni bombastici și comparații hiperbolizante, folosind uneori și procedeul rabelaisian al acumulării verbale, de un comic irezistibil:

„*Scînteile ce-aruncă, din teacă de o scot,*
Dau foc la-ntreaga casă. Vezi bine că nu pot;
S-ar mistui pe dată și țigle și burlane,
Ar arde bîrne, scînduri, pervaze și olane,
Și pietre de boltă și grinzi și ușiori,
Traverse și proptele, grilajuri, căpriori,
Și uși, zăvoare, broaște, filiere și vopsele,
Peroane, săli și poduri și tot ce e în ele,
Și sticla, plumbul, fierul ca niște lumînări,
Și pivnițe, și puțuri, și curți, terase, scări ...
Ce jalnice priveliști ar provoca pojarul
Și-ar stinge-apoi iubitei din inimă tot jarul!"

Jocul amăgirii s-a bucurat de succes și datorită pledoariei lui Corneille în favoarea actorilor și a teatrului în general, două din personajele principale, Clindor și Izabela trebuind să fugă și să devină actori pentru a-și apăra dragostea amenințată. Există în piesă și un vrăjitor, Alcandre, a cărui prezență dă *Jocului amăgirii* un parfum de feerie shakespeariană. Un personaj interesant al piesei este Clindor, care, alungat din casa părintească de către tatăl său, a devenit un adevărat aven-

turier picaresc; înşirarea diferitelor meserii mai mult sau mai puţin cinstite pe care le-a practicat l-a inspirat poate pe Beaumarchais în stabilirea biografiei lui Figaro. Iat-o pe cea a lui Clindor:

„Ca la Paris să-ajungă pe căi cît mai uşoare,
Vindea la proşti ţidule atotvindecătoare.
Făcînd pe ghicitorul, a mers la ţintă iar.
Cu oamenii de carte se-arată cărturar.
La Sfîntul Inocenţiu ca secretar lucrează,
Pe urmă-i ajutorul unui notar cu vază.
Condeiu-l plictiseşte. Îl lasă şi apoi
El face să danseze la bîlci un maimuţoi.
Se-apucă-atunci de rime — şi versurile sale
Pe cîntăreţii străzii îi umplu de parale.
Îşi colorează stilul, şi-n mai puţin de-un an
Se-ncumetă să scrie şi cîte un roman,
Pentru actori vre-un cîntec, cuplete, epigrame,
Ca mai tîrziu să vîndă mătănii şi balsame;
Cu leacuri de tot soiul, pe oameni a-nşelat,
Revine-n tribunale, făcîndu-se avocat,
Pe scurt: nici Saavedra, nici Lazaril din Torme
N-au îmbrăcat vreodată atît de varii forme."

Piesă de factură barocă, *Jocul amăgirii* este, fără îndoială, cea mai viabilă dintre comediile lui Corneille şi superioară *Mincinosului*, cea mai clasică dintre comediile sale (1643). Imitată după o piesă spaniolă a lui Alarcon, *Mincinosul* este o comedie de caracter. Numai că Dorante, mincinosul, rămîne o siluetă destul de palidă; Corneille n-a reuşit să pătrundă în adîncime pentru a face din el un tip însufleţit. Adevăratul mincinos va fi creat de către Molière şi el se va numi Don Juan. *Mincinosul* lui Corneille îşi fundamentează comicul nu pe caracterul eroului principal ci pe situaţii, ceea ce constituie eroarea de concepţie esenţială a piesei. Comedia, construită după toate canoanele clasice, s-a impus mai ales prin stilul său elegant şi calitatea versurilor; *Mincinosul* este scris în perioada de apogeu a stilului cornelian, imediat după *Cidul*, *Horaţiu*, *Cinna* şi *Polyeucte*. Luate disparat, unele scene din *Mincinosul* ating valoarea celui mai bun Molière. De exemplu, scena în care Dorante este dojenit pentru felul în care se comportă de către tatăl său, Géronte (actul V), scenă de care

Molière şi-a amintit poate în *Don Juan* cînd tatăl acestuia, Don Louis îi adresează reproşuri asemănătoare. În ansamblul ei, piesa însă lîncezeşte în ciuda faptului că autorul a interpretat aici ca şi în *Cidul* unitatea de loc în sens larg, acţiunea petrecîndu-se în acelaşi oraş, Paris, dar în două locuri diferite. Goldoni, care a scris şi el un *Mincinos*, imitat după Corneille, a reuşit să-şi întreacă modelul.

Cu toate scăderile sale, teatrul comic al lui Corneille se ridică incontestabil deasupra creaţiei contemporanilor săi din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Îl deosebeşte de aceştia unul din principiile clasice, pe care l-a aplicat cu consecvenţă: respectarea bunei-cuviinţe şi a decenţei. Comediile lui Corneille „descriu o lume morală şi cuviincioasă, supusă regulilor bunei-cuviinţe şi din care sînt eliminate cu grijă orice pasiune vinovată sau legătură nelegitimă."[1]

Se poate afirma că Corneille a epurat comedia de elementele ei burleşti, grosiere, scabroase, netezind calea lui Molière care avea să dea genului o strălucire incomparabilă. Tot ce a fost înainte de Molière nu mai este decît praf şi pulbere. Cu excepţia *Jocului amăgirii* şi a *Mincinosului* lui Corneille nici una din comediile menţionate mai sus nu a mai fost reprezentată vreodată. Proba nemiloasă a timpului le-a transformat în documente de arhivă, interesînd numai pe istoricul literar care încearcă să explice evoluţia comediei clasice şi să reconstituie configuraţia şi peisajul dramaturgiei din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Saltul realizat de Molière pare cu atît mai spectaculos cu cît este cunoscută stagnarea dinaintea lui. Pornind de la nimic, sau aproape nimic, Molière va schimba radical concepţia despre genul comic însuşi:

„Observaţia directă, din ce în ce mai perspicace şi mai intensă, chibzuită, metodică, după ce a insuflat o viaţă nouă scenariilor antice sau străine, va constitui interesul principal al piesei, scopul, raţiunea sa de a fi. În teatrul din trecut, evenimentele exterioare erau acelea care determinau acţiunea şi caracterele. În teatrul viitorului, caracterele vor fi acelea care vor determina evenimentele exterioare."[2] Este tocmai ceea ce va face Molière, ridicînd comedia la culmi nebănuite şi aureolînd clasicismul cu o creaţie nemuritoare.

---

[1] Elena Vianu, *Le dix-septieme siècle*, Ed. Did. şi Ped., 1962, p. 124.
[2] G. Lafenestre, *Molière*, Hachette, Paris, f. a. p. 103.

MOLIÈRE

„Fiecare om în plus care ştie să citească este un cititor în plus pentru Molière" — spunea Sainte-Beuve. Nu întîmplător se spune uneori, printr-o figură de stil, „limba lui Molière" în loc de „limba franceză". Tot atît de adevărat este că opera lui Molière a devenit un bun universal, depăşind cu mult hotarele ţării al cărui fiu glorios este. O legendă spune că dumnezeu, voind să dea oamenilor plăcerea comediei, l-a creat pe Molière şi l-a lăsat să cadă undeva pe pămînt; el a căzut pe pămîntul Franţei, pentru că trebuia să cadă undeva, dar de fapt Molière aparţine lumii întregi.

Întreaga viaţă a lui Molière a fost închinată teatrului. „Nimic din ceea ce priveşte teatrul nu i-a rămas străin lui Molière, actor, director, regizor şi autor. Nimic din ceea ce priveşte pe Molière nu a scăpat teatrului: silueta sa dispare în spatele rolurilor pe care le-a creat, viaţa i s-a desfăşurat printre actori, costumele anacronice şi avatarurile teatrului."[1] Fiu al unui modest tapiţer, care reuşise să-şi încropească însă o oarecare stare materială, Jean-Baptiste Poquelin, — cunoscut mai tîrziu sub pseudonimul Molière — s-a născut la Paris, în 1622. Devenit tapiţer al regelui, tatăl său urma să-l pregătească pe tînărul Jean-Baptiste în aceeaşi meserie liniştită şi rentabilă. Om cu vederi largi, tapiţerul regelui cedează însă rugăminţilor fiului său care, rămas orfan de mamă, îşi manifestă dorinţa să înveţe carte. După ce studiază la colegiul Clermont (viitorul colegiu Louis-le-Grand), Molière urmează, împreună cu Cyrano de Bergerac, Chapelle şi alţi viitori scriitori, cursurile libere ale filozofului materialist Gassendi. Studiază apoi dreptul şi obţine calificarea de avocat. Atras de teatru încă din copilărie, îndrăgostit de actriţa Madeleine Béjart, Molière renunţă însă la o carieră liniştită şi bănoasă, după cum renunţă şi la moştenirea funcţiei de tapiţer al regelui, a tatălui său, pentru a începe o viaţă agitată şi chinuită consacrată exclusiv teatrului.

---

[1] Alfred Simon, *Molière par lui-même* — Ed. du Seuil, Paris, 1960, p. 17.

Din 1643, de la vîrsta de 21 de ani, cînd își creează o trupă numită „Ilustrul Teatru", și adoptă pseudonimul Molière, viața lui Jean-Baptiste Poquelin se confundă cu cea a pieselor pe care le joacă, le pune în scenă și le scrie. O activitate debordantă de 30 de ani avea să transforme numele de Molière în simbolul însuși al comediei. Viața lui Molière a fost de fapt o luptă neîntreruptă pentru afirmarea unui teatru nou, pentru biruința clasicismului în unul din cele trei genuri nobile ale sale, comedia. În lupta sa curajoasă Molière s-a lovit, nu o dată, de numeroase forțe potrivnice, obstrucționiste. Numai după doi ani de activitate „Ilustrul Teatru" dă faliment, din cauza concurenței altor două trupe, cea de la Hôtel de Bourgogne și cea de la Marais. Neputînd să plătească datoriile care grevau trupa, directorul ei, Molière, este întemnițat. Datorită intervenției bănești a tatălui său, este eliberat. Fără a se lăsa descurajat de primul insucces, Molière se hotărește să-și caute norocul împreună cu trupa lui, în provincie. Timp de 13 ani el colindă, rînd pe rînd, numeroase localități din Franța, în special în provinciile din sud. Toulouse, Montpellier, Narbonne, Grenoble, Béziers, Avignon, Dijon, Lyon sînt principalele orașe în care trupa lui Molière dă reprezentații. Din 1653 sediul trupei pare a deveni Lyon, de unde ea se deplasează mai ales în orașele și tîrgurile din provincia Languedoc. Aici Molière se bucură de protecția prințului de Conti, guvernatorul provinciei. La Lyon are ocazia să cunoască și o trupă de actori italieni. Această lungă perioadă de peregrinări din viața lui Molière i-a fost deosebit de utilă — în ciuda mizeriilor de ordin material — constituind o experiență unică ce i-a permis să observe și să cunoască oameni din toate clasele și păturile sociale, felul de viață și obiceiurile din mai toate regiunile Franței. Pentru nevoile trupei sale, Molière își începe și cariera de autor dramatic, reprezentînd în 1655, la Lyon, prima sa comedie, *Nechibzuitul (L'Etourdi)*, iar în 1656, la Béziers, *Dragoste cu toane (Le Dépit amoureux)*.

Prin 1658 trupa lui Molière dădea reprezentații la Rouen, pregătindu-și reîntoarcerea la Paris, după atîția ani de absență. Jucînd în fața regelui tragedia lui Corneille *Nicomède*, precum și farsa *Medicul îndrăgostit*, trupa lui Molière se bucură de aprecierea favorabilă a lui Ludovic al XIV-lea și obține de la acesta concesionarea sălii numite Petit-Bourbon. Îmbogățindu-și

trupa, Molière va rămîne de acum înainte la Paris, pînă la sfîrşitul vieţii.

Ca actor şi regizor, Molière a luat poziţie faţă de tendinţa spre declamaţia sforăitoare, înlocuind-o cu o dicţiune naturală, străduindu-se să imprime trupei sale un joc simplu, realist, fără artificii exterioare. El însuşi a dat exemplu, interpretînd cu măiestrie nenumărate roluri, printre care şi multe ale propriilor sale piese. Molière era în special un mim genial, impresionînd prin jocuri subtile de fizionomie şi mai ales prin rotirea ochilor ce provoca hohotele de rîs ale spectatorilor. Felul în care îşi ţinea capul pe umeri constituia, de asemenea, o sursă de rîs. Cît despre voce, avea inflexiuni atît de diferite, încît actorul părea mereu a fi altă persoană, cînd era nevoie, de la o scenă la alta, de la un act la altul. Rafinaţii timpului afectau o indignare ipocrită la scenele în care se producea celebrul sughiţ al lui Molière, creator de efecte ilariante. Actorul Molière a fost şi un şef de şcoală, crescînd o serie de discipoli care au făcut din trupa lui una din cele mai desăvîrşite din toate timpurile.

Stabilit definitiv la Paris (din 1661 va juca în sala de la Palais Royal), Molière, scriitorul, va fi principalul furnizor al trupei sale. Dacă primele două comedii jucate în provincie, *Nechibzuitul* şi *Dragoste cu toane* erau încă vizibil influenţate de teatrul italian, piesa într-un act reprezentată în 1659, *Preţioasele ridicole*, obţine un succes considerabil datorită în primul rînd originalităţii sale. Încurajat de această izbîndă, Molière se consacră tot mai mult carierei de autor dramatic. Debutînd în această meserie la o vîrstă relativ tîrzie (avea 33 de ani cînd a scris *Nechibzuitul* şi 37 cînd s-a reprezentat pentru prima oară *Preţioasele ridicole*), Molière a creat în mod practic opera sa nemuritoare, cuprinzînd aproximativ 30 de piese, în scurtul răstimp de la premiera *Preţioaselor* pînă la cea a *Bolnavului închipuit*, ultima sa piesă. În timpul celei de a patra reprezentaţii a acestei din urmă comedii, Molière, care juca rolul titular, este cuprins de un puternic acces de tuse şi transportat în grabă acasă. Cu forţele mult slăbite, moare în aceeaşi noapte la 17 februarie 1673, în vîrstă de numai 51 de ani. Moartea prematură i-a fost desigur grăbită şi de nenumăratele supărări pricinuite de ostilitatea cu care a fost întîmpinată reprezentarea multora din piesele sale de către cercurile oficiale. Cei care se simţeau vizaţi de ascuţişul satirei lui Molière au

încercat în fel şi chip să împiedice reprezentarea unora din ele ca de exemplu *Tartuffe*, sau să-l denigreze şi să-l calomnieze cu ură. Încă din 1659 în jurul *Preţioaselor ridicole* se iscase o polemică care a dus la suspendarea provizorie a reprezentaţiilor. A fost nevoie de intervenţia personală a regelui pentru ca spectacolele să fie reluate. Deşi îl impune pe Molière ca autor dramatic, *Preţioasele ridicole* era totuşi o piesă într-un act de scurtă respiraţie. După cîteva comedii de mai mică valoare, Molière dă în 1662 *Şcoala nevestelor* care poate fi considerată prima din şirul unor capodopere ce aveau să se succeadă an după an. Adversarii lui Molière îl acuză de impietate şi numeroasele atacuri îndreptate împotriva lui îl determină să scrie în anul următor *Critica Şcolii Nevestelor*, comedie care răspunde cu o ironie şfichiutoare criticilor aduse. *Critica Şcolii nevestelor* constituie astăzi un document esenţial pentru cunoaşterea esteticii lui Molière care îşi expune ideile despre teatru cu o deosebită claritate, ca şi în *Improvizaţia din Versailles*, scrisă în acelaşi an, 1663. Aceasta din urmă este, de asemenea, foarte interesantă deoarece Molière însuşi apare ca personaj al piesei în postură de regizor.

O adevărată bătălie s-a dat în jurul reprezentării comediei *Tartuffe*. Prima versiune în trei acte, reprezentată în 1664, este interzisă, la protestele vehemente ale clerului. Piesa este denunţată ca fiind primejdioasă pentru existenţa statului francez; este chiar cerută arderea autorului pe rug. O nouă versiune a lui *Tartuffe*, în cinci acte, reprezentată în 1667, este din nou interzisă. De abia în 1669, după cinci ani de luptă, cu sprijinul regelui, Molière obţine ridicarea interdicţiei şi *Tartuffe* îşi începe cariera triumfală, concretizată numai la Comedia Franceză prin aproape 2800 de reprezentaţii pînă în zilele noastre. Între timp, în 1665, Molière întîmpinase alte dificultăţi în legătură cu *Don Juan*, piesă scoasă de pe afiş după 15 spectacole, în urma intervenţiei aceloraşi forţe obscurantiste.

În pofida acestor adversităţi, perioada 1664—1670 a fost cea mai fecundă din activitatea lui Molière care scrie acum capodopere în serie: în 1666 *Mizantropul* şi *Doctor fără voie*, în 1668 *Avarul* şi *George Dandin*, în 1669 *Domnul de Pourceaugnac*, în 1670 *Burghezul gentilom*. Întunecaţi de boală, ultimii ani ai lui Molière mai produc *Vicleniile lui Scapin* şi *Contesa D'Escarbagnas* (1671), *Femeile savante* (1672) şi

Bolnavul închipuit (1673). Mort, ca şi Balzac la 51 de ani, Molière ar mai fi putut trăi 20—25 de ani, îmbogăţind poate dramaturgia franceză şi universală cu numeroase alte capodopere. De fapt, creaţiei dramatice Molière i-a consacrat numai 20 de ani de viaţă, prima mare comedie, *Şcoala nevestelor*, fiind scrisă la vîrsta de 40 de ani, ceea ce dovedeşte că talentul său, departe de a fi un har dumnezeiesc, a fost rodul unei lungi perioade de gestaţie şi a unui efort perseverent de perfecţionare treptată. Viaţa lui Molière este o pildă de energie şi de curaj care au dus la biruirea tuturor obstacolelor, adeseori insurmontabile, întîlnite în cale. Duşmanii lui Molière nu l-au iertat nici cu ocazia morţii. Clerul catolic refuză să-l înmormînteze, locuinţa mortuară este asediată de o bandă de o mie de huligani asmuţiţi de cercurile obscurantiste. Molière nu poate fi îngropat decît în timpul nopţii şi fără ceremonie religioasă. La cîţiva ani după moartea sa, în 1680, trupa lui Molière a fuzionat cu celelalte două trupe pariziene, cea de la Marais şi cea de la Hôtel de Bourgogne, dînd naştere Comediei Franceze numită uneori şi *Casa lui Molière*.

Opoziţia înverşunată de care s-a izbit Molière în tot cursul vieţii sale este de fapt opoziţia pe care o întîmpină întotdeauna noul în încercarea sa de a-şi croi drum împotriva curentului inerţiei. Molière îşi desfăşoară activitatea creatoare în perioada de triumf absolut al clasicismului — 1660-1680. Dacă el întîmpină însă adversităţi mai mari decît Racine, aceasta se datoreşte desigur nu numai opoziţiei faţă de o anumită estetică, ci şi conţinutului satiric al operei sale. Căci, la drept vorbind, lucrul cel mai nou în dramaturgia lui Molière era tocmai caracterul satiric al comediilor sale. „Ceea ce a uimit pe contemporani, ceea ce a făcut imensul succes al piesei *(Preţioasele ridicole)* a fost semnificaţia ei satirică. Micile comedii anterioare anului 1659 nu obişnuiau să aducă pe scenă vreun subiect de actualitate. Ele n-aveau altă ambiţie decît de a face să se rîdă ... Molière este primul care a consacrat o piesă de teatru satirizării unei mode, şi, mai mult decît atît, unei satire personale, şi care atingea persoane cunoscute."[1]

Succesul dar şi ura, de care s-au bucurat, în timpul vieţii sale, comediile lui Molière se explică în primul rînd prin

[1] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-ème siècle*, t. IV, Ed. Domat, Paris, 1954, p. 259.

această reînnoire radicală a conținutului genului comic. Odată cu Molière comedia amuzantă s-a transformat în comedie satirică. Obiectivele atinse de satira lui Molière sînt diferite, multe din ele fiind încă neatacate de autorii dramatici dinaintea lui. Astfel este satira antifeudală căreia Molière îi dă și un fundament teoretic în *Improvizația de la Versailles*: „*Marchizul este azi caraghiosul comediei. După cum în toate vechile comedii apare întotdeauna un valet bufon care face lumea să rîdă, tot astfel, în toate piesele noastre de acum, e nevoie de un marchiz ridicol pe seama căruia să se desfăteze societatea.*" În timp ce în vechile romane cavalerești, sau în literatura pastorală mai recentă, nobilii erau prezentați cu multiple calități, exemple de virtute și curaj, modele de altruism și delicatețe morală, în comediile lui Molière ei sînt ridiculizați și prezentați într-o lumină de-a dreptul odioasă, căci nu și-au mai păstrat nici una din calitățile de odinioară. Nobilimea feudală intrase în faza ei de descompunere și comediile lui Molière nu fac decît să oglindească această situație. În piesa *Don Juan* tatăl eroului principal, Don Louis, se adresează fiului său cu aceste cuvinte: „*Nașterea nu înseamnă nimic fără cinste și cuviință ... Află de la mine că un om de neam mare care trăiește ca un nemernic e o iasmă a naturii, că virtutea e singura mărturie a boieriei, că mă uit mai puțin la numele cu care semnezi decît la faptele pe care le săvîrșești, că prețuiesc de o mie de ori mai mult pe fiul unui hamal decît pe vlăstarul de neam regesc, dacă s-ar purta în viață ca dumneata.*" Această profesiune de credință prin care Molière arată superioritatea nobleței de caracter asupra celei de neam este una din temele majore ale teatrului său. Începînd cu *Prețioasele ridicole* și terminînd cu *Bolnavul închipuit* ascuțișul satirei sale se îndreaptă, direct sau indirect, în aproape toate comediile, împotriva aristocrației feudale, clasă în plină decadență. În *Amfitrion* găsim o satiră abia camuflată a moravurilor curții de la Versailles; cei patru căpitani tebani amintesc, prin slugărnicia lor, de curtenii lingușitori ai Regelui-Soare. În *Mizantropul*, Molière ridiculizează stupiditatea și vanitatea gratuită a marchizilor Acaste și Clitandre. Doamna și domnul de Sottenville din *George Dandin* sînt o caricatură a nobilimii provinciale, oameni îngîmfați, fățarnici, hrăpăreți și de o prostie rară. Caracteristic pentru gradul de descompunere la care ajunsese nobilimea în secolul al XVII-lea este contele escroc, Dorante, din *Burghezul gentilom*. Ruinat,

el trăieşte din împrumuturile pe care reuşeşte să le smulgă, prin linguşire, de la naivul domn Jourdain. Pentru a-l jumuli şi mai bine pe stupidul domn Jourdain, Dorante nu ezită să se folosească de graţiile amantei sale, marchiza Dorimène, de care burghezul gentilom era îndrăgostit. Nu mai puţin caracteristic este Don Juan, care, ruinat şi el, reprezintă un grad mai evoluat, mai rafinat, de disoluţie a moravurilor. Personaj complex, el este cu adevărat odios prin unele din trăsăturile sale. Minte cu o neruşinare revoltătoare, consideră femeia ca un simplu obiect de plăcere, se poartă cu tatăl său ca un scelerat, dorindu-i o moarte cît mai grabnică („turbez cînd văd părinţi care trăiesc tot atît cît şi fiii lor"). Don Juan are însă şi unele calităţi care atenuează, într-o oarecare măsură, trăsăturile sale negative. El a mai păstrat cîteva din calităţile nobilimii cavalereşti de odinioară cum ar fi curajul şi bravura, nu ezită să vină în ajutorul unui om atacat de trei bandiţi, nu se lasă înspăimîntat de o statuie care se mişcă şi îl apucă de mînă. Ceea ce a nedumerit adeseori pe istoricii literari este însă faptul că Molière a făcut din destrăbălatul Don Juan purtătorul concepţiilor sale ateiste, motiv pentru care piesa a provocat scandal în 1665. Personaj enigmatic, neliniştitor, Don Juan, al cărui singur crez este că doi şi cu doi fac patru, pare a ilustra o afirmaţie a lui Molière din *Critica Şcolii nevestelor*: *„nu este incompatibil ca o persoană să fie ridicolă prin unele din aspectele sale şi de o conduită exemplară prin altele"*.

Atacurile împotriva bisericii catolice constituie o altă ţintă importantă a comediilor lui Molière, vizibilă în special în *Tartuffe* şi *Don Juan*. Deşi nu reiese de nicăieri că odiosul Tartuffe ar fi preot, din piesă nu reiese nici contrariul. Oricum Tartuffe este unul din acei „directori de conştiinţă", categorie socială caracteristică societăţii secolului al XVII-lea. Pentru ipocritul Tartuffe religia este un mijloc de parvenire. El nici nu este un personaj prea comic ci mai degrabă dramatic; de aceea actorul de comedie Molière a jucat rolul comic al lui Orgon. Personajele ridicole ale piesei sînt Orgon şi mama lui, Doamna Pernelle, asupra cărora se exercită, cu consecinţe nefaste pentru ele, iezuitismul interesat al lui Tartuffe. „Clerul contemporan nu s-a înşelat asupra obiectivului piesei: demascarea uneltirilor bisericii catolice, a instrumentelor sale docile, directorii de conştiinţă din familiile bogate, pentru a obţine danii, îmbrobodind cugete, îndobitocindu-le prin bigotism.

Iezuitismul în procedee şi vocabular al lui Tartuffe nu lasă nici o îndoială asupra tagmei care îl detaşase cu misiune precisă în casa lui Orgon."[1] Nu întîmplător, *Tartuffe* a pricinuit lui Molière cele mai mari necazuri din cariera sa de dramaturg.

Satira societăţii feudale este întreprinsă de Molière şi pe calea ridiculizării filozofiei scolastice şi a ştiinţei (în special a medicinei) din timpul său. Încă în piesa de la începutul carierei sale de dramaturg, *Dragoste cu toane*, Molière aduce în scenă pe ridicolul pedagog Metafrast care-şi împestriţează vorbirea cu cuvinte latineşti. Dacă în *Amanţii magnifici* este luată în răspăr astrologia, în *Căsătoria cu de-a sila* filozofii Pancratius şi Marfurius încarnează absurditatea scolasticii medievale, doctrină depăşită în secolul al XVII-lea. Jargonului ininteligibil al lui Pancratius i se opune scepticismul sistematic şi dus la absurd al lui Marfurius, personaj inspirat, fără îndoială, de faimosul filozof Trouillogan creat de Rabelais, pe care Panurge îl consultă dacă trebuie să se căsătorească sau nu. Şi în *Căsătoria cu de-a sila* Marfurius este consultat de Sganarelle asupra oportunităţii căsătoriei sale, întreaga scenă amintind de cea din *Gargantua şi Pantagruel*.

Calul de bătaie al lui Molière este mai ales medicina. Probabil că sănătatea şubredă a scriitorului l-a pus deseori în contact cu medicii vremii, putîndu-şi da astfel seama de caracterul înapoiat, dogmatic, al medicinii secolului al XVII-lea. În adevăr, se pare că majoritatea medicilor vremii refuzau să ţină seama de unele descoperiri ale ştiinţei, cum era circulaţia sîngelui, continuînd să aplice tratamente pe baza principiului autorităţii anticilor. Numeroasele tipuri de medici creionaţi de Molière nu sînt consecinţa unei răzbunări a unui om bolnăvicios, cum s-a încercat uneori să se explice, ci reflectarea unei situaţii reale, jalnice a medicinii oficiale din secolul Regelui-Soare. Se pare că unele din personajele lui Molière au avut chiar modele reale. Astfel, contemporanii dramaturgului au recunoscut în cei cinci medici ridicoli din *Amorul doctor* pe cîţiva din cei mai notorii medici ai timpului. Limbajul grotesc şi lipsit de şir al celor doi medici din *Domnul de Pourceaugnac* ascunde ignoranţa totală a celor care încearcă să înşele pe bolnavi cu termeni savanţi şi fraze bombastice. La fel procedează

[1] N. Condeescu, *Prefaţă* la *Molière: Avarul*, Ed. pt. lit., Bucureşti, 1964, p. XXV.

şi domnul Diafoirius şi domnul Purgon, medicii pedanţi şi caraghioşi din *Bolnavul închipuit*. Săgeţi împotriva medicinii se întîlnesc şi în *Doctor fără voie* şi chiar în *Don Juan* unde valetul Sganarelle, deghizat la un moment dat în medic, prescrie alandala ordonanţe medicale în dreapta şi în stînga.

Dacă satirizarea nobilimii feudale ar putea fi parţial motivată de originea burgheză a lui Molière, o asemenea explicaţie n-ar mai putea fi desigur valabilă pentru critica burgheziei, temă frecventă în teatrul molieresc. Molière a ridiculizat în primul rînd tendinţa burgheziei timpului său de a imita modul de viaţă aristocratic. Tipic în acest sens este domnul Jourdain care încearcă să maimuţărească nobilimea, luîndu-şi profesori de dans, de muzică, de scrimă, de filozofie sau îmbrăcîndu-se după moda aristocratică. Domnul Jourdain este impresionat în cel mai înalt grad de titlurile de noblețe şi socoteşte drept o mare cinste că poate să dea bani, chipurile cu împrumut, unui conte parazit. Vanitatea titlurilor şi dorinţa de a pătrunde în aristocraţie, pe calea căsătoriei, îl caracterizează şi pe George Dandin care devine soţul unei tinere nobile şi se intitulează „domnul de la Dandinière." Tot astfel bogatul negustor Arnolphe din *Şcoala nevestelor* îşi schimbă numele în „domnul de la Souche".

Două secole mai tîrziu Emile Augier simţea nevoia să denunţe aceeaşi tendinţă de parventism a burgheziei, ahtiată de titluri, în *Ginerele domnului Poirier*, ceea ce dovedeşte că fenomenul persista încă şi în secolul al XIX-lea. Problema căsătoriei burgheze, concepută ca o tranzacţie comercială încheiată de părinţi, fără consultarea celor în cauză, o găsim adeseori în piesele lui Molière *(Şcoala bărbaţilor, Şcoala nevestelor, George Dandin, Avarul, Femeile savante* ş.a.). Molière înfierează concepţia burgheză asupra căsătoriei, considerînd-o împotriva naturii, şi îi opune căsătoria bazată pe afecţiune şi stimă reciprocă între tineri de vîrstă apropiată. O temă care revine des în comediile lui Molière este denunţarea căsătoriilor între fete tinere şi flăcăi tomnateci (tipul numit „barbon"), ca de pildă Arnolphe, doritor de a-şi lua o nevastă de vîrstă fragedă, tip pe care îl va relua Beaumarchais în *Bărbierul din Sevilla*. Harpagon crede, de asemenea, că îşi poate cumpăra o nevastă tînără şi să-şi dea fiica în căsătorie unui văduv bătrîn, fără măcar să o întrebe dacă este de acord. Piesele lui Molière fiind comedii, deznodămîntul este în cele din urmă fericit şi

fetele reuşesc să se căsătorească cu tinerii pe care îi iubesc. Dar dragostea triumfă de obicei datorită intervenţiei autorului care foloseşte adeseori procedeul numit „deus ex machina", căci în realitate societatea vremii a cunoscut multe căsătorii contractate fără consultarea şi împotriva înclinaţiilor tinerelor fete. În *Femeile savante*, Molière lărgeşte problema drepturilor femeii la dragoste, punînd pe lîngă chestiunea căsătoriei şi pe cea a educaţiei fetelor, precum şi pe cea a egalităţii între sexe pe plan spiritual. Combătînd şi ironizînd exagerările pedante ale unor doamne care voiau să-şi părăsească toate atributele feminităţii, ocupîndu-se exclusiv de ştiinţă (dar fiind de fapt nişte pseudosavante cu apucături de „preţioase"), Molière pledează pentru necesitatea unei instruiri şi educaţii armonioase a femeii. Idealul lui Molière este ca o femeie să posede cunoştinţe elementare din toate domeniile şi în acelaşi timp să fie un model de cinste şi virtute.

Cea mai puternică satiră a burgheziei o conţine *Avarul*, unde, în persoana lui Harpagon, Molière denunţă cu tărie tendinţele acaparatoare ale acestei clase. Tip al cămătarului din secolul al XVII-lea, Harpagon este dominat de pasiunea mistuitoare de a agonisi cît mai mult aur posibil pe care să-l cheltuiască cît mai puţin posibil. Zgîrcenia monstruoasă a lui Harpagon este de fapt un mijloc de tezaurizare a sumelor dobîndite prin camătă şi alte tranzacţii comerciale. Situaţia socială a lui Harpagon, un burghez cu stare, îi impune totuşi un anumit nivel de trai care nu poate fi dus fără cheltuială, de unde conflictul comic ce se dă în sufletul zgîrcitului.

Luînd în derîdere propria sa clasă, Molière priveşte cu simpatie oamenii din popor, valeţii, subretele, ţăranii care joacă un rol important în majoritatea pieselor sale. Un valet, Scapin, este chiar personajul principal al comediei *Vicleniile lui Scapin*. Fără a-i idealiza, Molière acordă în general trăsături pozitive oamenilor din popor. Majoritatea valeţilor şi subretelor sale sînt personaje inteligente, pline de vioiciune şi de bun simţ, de cele mai multe ori superioare stăpînilor pe care-i slujesc. Valeţii şi subretele pun, de obicei, în lumină ridicolul stăpînilor. Astfel Nicole încearcă să-i deschidă ochii domnului Jourdain asupra năzdrăvăniilor sale caraghioase, Martine îşi bate joc de sclifoselile Belizei şi Filamintei din *Femeile savante*, Dorine conduce lupta împotriva impostorului Tartuffe, Toinette îi demască pe medicii pedanţi şi

incapabili chemați de Argan, bolnavul închipuit. Toate aceste personaje secundare au o fizionomie proprie și se deosebesc unele de altele prin trăsături de caracter particulare: „Dorine din *Tartuffe* este slujnica îmbătrînită în casă, care face parte din familie, plină de bun simț ca și de devotament, care vorbește deschis și este singură în stare să țină piept lui Orgon și lui Tartuffe ... În *Burghezul gentilom*, Nicole vorbește tot atît de deschis și are tot atîta bun simț cît și Dorine; dar n-are nevoie de atîta autoritate căci este viguros susținută de doamna Jourdain; și e mai necioplită, limbajul ei este mai popular; se simte că a trăit la un negustor de postav și nu în mediul marii burghezii sau al magistraturii, care este cel din *Tartuffe*. Martine din *Femeile savante* nu mai este decît o biată fată care nu-i desigur proastă, care este devotată, care-și face foarte bine meseria de slujnică, dar pe care exigențele gramaticale și lingvistice ale Filamintei au dus-o la zăpăceală și stupiditate. Dimpotrivă, în *Bolnavul închipuit*, Toinette, deși nu este susținută nici de timida Angelica, nici chiar de ipocrita Béline, este în stare nu numai de a vorbi fără teamă, de a rezista deschis voinței stăpînului, dar chiar de a pune la cale abilul complot care va permite demascarea Belinei; fără a mai vorbi de mascarada care o deghizează în medic și ne duce de la comedie la farsă."[1]

Dintre toți valeții lui Molière cel mai bine conturat este fără îndoială Scapin. De o energie fără seamăn, inventiv, șiret, cu mult mai inteligent decît stăpînul său și, în general, decît reprezentanții claselor avute, Scapin îi umbrește pe aceștia cu personalitatea sa năvalnică. Un exeget al lui Molière, Alfred Simon, l-a numit pe Scapin „Hamletul farsei". El este desigur punctul de plecare a numeroase figuri de valeți din comediile secolului al XVIII-lea și prevestește mai ales pe Figaro al lui Beaumarchais, și el personaj principal al pieselor în care apare. Scapin întruchipează energia latentă a poporului, dinamismul și posibilitățile intelectuale ale unei categorii sociale ce nu-și putea pune în valoare calitățile în orînduirea feudală.

Opera lui Molière înfățișează și unele figuri pitorești de țărani cum ar fi Lubin din *George Dandin*, plin de sentimente delicate de dragoste pentru Claudina, însoțitoarea Angelicăi. Dacă cele două țărănci, Charlotte și Mathurine, și țăranul

[1] Daniel Mornet, *Molière*, Hatier-Boivin, Paris, 1962, p. 157—158.

Pierrot din *Don Juan* îi dau lui Molière ocazia de a prezenta o mostră de vorbire dialectală, Sganarelle din *Doctor fără voie* este tipul țăranului declasat, leneș, bețiv, desfrînat, lacom. În schimb soția lui, Martine, prin inteligența, vioiciunea și bunul ei simț se apropie, tipologic, de subretele lui Molière amintite mai sus.

„Lumea se desparte de trecutul ei rîzînd" — spunea Karl Marx. Poate nimeni n-a ilustrat mai bine acest aforism decît Molière, care timp de 300 de ani a făcut ca generații după generații să rîdă de lumea apusă, înfățișată în nemuritoarele sale comedii. Pînă într-atît i-a discreditat pe marchizi, încît atunci cînd Napoleon a restabilit titlurile nobiliare, a lăsat la o parte pe cel de marchiz. Dacă Molière este un maestru al rîsului, dacă el se confundă cu comedia, cu toate acestea unele din comediile sale au un fond amar, care le apropie mai degrabă de dramă și cîteodată chiar de tragedie. Scriitorii romantici au acreditat în special legenda unui Molière tragic. Victor Hugo vorbește, în prefața la *Cromwell*, despre „sumbrul Molière", iar Musset a dat în poezia sa *„O seară pierdută"* o definiție celebră a dramaturgiei lui Molière, interpretînd-o în același sens:

„Bărbatu-acesta mîndru în simplitatea sa,
Ce mare știință-a vieții, reală și fecundă,
Ce voioșie verde, și tristă și profundă,
Că nu știi: rîsul, oare, sau plînsul se cuvine?"[1]

La rîndul său, Balzac afirma că Molière este atroce. Această viziune a unui Molière tragic se referă desigur la cîteva din piesele sale de rezistență, cum ar fi *Tartuffe*, *Mizantropul*, *Don Juan*, *Avarul*, *George Dandin* unde acțiunea pare a lua, la un moment dat, o întorsătură dramatică, dacă intervenția autorului nu i-ar da un deznodămînt fericit, e drept cam forțat și artificial. Astfel ticălosul Tartuffe reușește să alunge din propria-i casă pe naivul Orgon și toată familia sa. În cele din urmă Orgon este gata să fie arestat, dacă regele personal n-ar interveni, prin funcționarii săi, să restabilească adevărul și să facă să triumfe justiția. Prin acest deznodămînt artificial, Molière își plătea datoria de recunoștință față de Ludovic al XIV-lea care l-a sprijinit în lupta sa împotriva cabalei clericale. O

[1] Trad. de George Dumitrescu.

întorsătură tragică pare a lua și *Avarul*, cînd Valère este acuzat pe nedrept de a fi furat caseta lui Harpagon și cînd acesta se opune căsătoriei copiilor săi după pofta inimii. Cléante este chiar blestemat și dezmoștenit de Harpagon, într-o scenă căreia interpretarea îi poate da atît o finalitate comică cît și una tragică. Este nevoie iar de un deznodămînt tras de păr — recunoașterea identității pierdute a mai multor personaje — pentru ca piesa să se termine bine, spre bucuria tuturor. Necazurile îndurate de George Dandin sînt atît de mari, încît spectatorul, deși rîde de postura ridicolă a personajului, îl și compătimește în același timp, cu atît mai mult cu cît socrii și propria-i soție, familia de Sottenville par mai păcătoși decît el.

Dintre toate piesele lui Molière, cea mai puțin comică este, fără îndoială, *Mizantropul*. Aici nici măcar deznodămîntul, — intenția lui Alceste de a se refugia într-un loc complet izolat de societate — nu mai este fericit. De altfel Antoine Adam mărturisește că este greu de descifrat mesajul pe care Molière a vrut să-l transmită în *Mizantropul*. „Dacă *Mizantropul* este una din capodoperele cele mai de netăgăduit ale lui Molière, piesa este în același timp una din creațiile sale cele mai misterioase, cea mai misterioasă, fără îndoială. Mai mult decît *Tartuffe*, mai mult decît *Avarul*, această comedie tinde spre dramă, oferă o față ambiguă, impune spectatorilor acea jenă de a nu ști exact dacă trebuie să rîdă sau să se emoționeze și teama de a nu comite un contrasens. Ca și *Tartuffe*, ea este încărcată de o filozofie care nu se dezvăluie, și după cum spectatorul lui *Tartuffe* își pune semne de întrebare asupra intențiilor autorului, el se poate întreba dacă Molière își bate joc de Alceste sau îl propune, dimpotrivă, admirației noastre."[1] Au existat actori celebri ca Lucien Guitry sau Jacques Copeau care dădeau o interpretare tragică lui Alceste. Ne amintim, de asemenea, de masca tragică a lui C. Ramadan în rolul lui Harpagon.

În ciuda fondului său uneori amar, care poate fi acentuat sau atenuat de regie și interpretare, teatrul lui Molière rămîne în esență un teatru comic. Generații și generații de oameni din toate locurile au rîs cu hohote și continuă să rîdă văzînd sau citind piesele lui Molière. Latura, uneori, serioasă sau chiar dramatică din unele comedii molierești se datorește faptului

[1] A. Adam, *op. cit.*, p. 343.

că Molière a încercat să ilustreze principiul „ridendo castigat mores" (rîzînd se îndreaptă moravurile). Comicul lui Molière nu este gratuit ci are, în majoritatea pieselor sale, finalităţi satirice bine determinate. Comicul lui Molière este variat şi îmbracă formele cele mai felurite, de la farsa populară, bufă, pînă la comicul fin de caracter. Comicul începe încă de la numele personajelor, alese, nu o dată, cu intenţii satirice. Astfel Trissotin şi Sottenville conţin în ele rădăcina „sot" (prost, neghiob), în timp ce în numele doctorului Purgon se recunoaşte uşor rădăcina cuvîntului „purge" (purgativ). Uneori comicul numelui reiese prin contrast cu caracterul celui care-l poartă; La Flèche (săgeata), valetul din *Avarul*, este tocmai contrariul unui om rapid şi îndemînatic, în timp ce domnul Loyal, portărelul din *Tartuffe*, este departe de a corespunde profilului unui om leal. Acest procedeu, destul de facil, al numelor transparente a fost utilizat cu măsură de către Molière, care nu l-a aplicat decît la un număr redus de personaje.

Un alt procedeu comic pe care-l întîlnim în comediile lui Molière este cel al ticurilor verbale. Înşelat de nevasta pe care a luat-o numai pentru a intra într-o familie aristocratică, George Dandin se mustră singur cu cuvintele devenite proverbiale: *„tu ţi-ai căutat-o George Dandin, tu ţi-ai căutat-o"*. Voind să-şi mărite fiica cu un pretendent care o acceptă fără zestre dar pentru care Elise n-are nici o înclinaţie, la orice obiecţie înaintată împotriva acestei căsătorii, Harpagon răspunde invariabil: *„fără zestre"* — argument suprem pentru el. Deosebit de comică este şi repetiţia *„dar el, Tartuffe ... ei, bietul om"* care demonstrează cît a fost îmbrobodit Orgon de impostorul ce nu are nici un motiv să fie compătimit. Iată-l pe Orgon sosind acasă, după o absenţă de două zile:

„Orgon

În aste două zile, a fost tot bine-pace?
Vreo noutate? Lumea pe-aice ce mai face?

Dorina

Alaltăieri cocoanei, grozav de rău i-a fost:
Deochi, răceală, nu ştiu, că nu-i mai dam de rost.

Orgon

Dar el, Tartuffe?

Dorina

Ce face Tartuffe? El? Înfloreşte:
Gras, rumen, gura fragă, se vede că-i prieşte.

Orgon

Ei, bietu-om!

Dorina

Pe seară, ea şi mai rău s-a plîns;
Nici n-a gustat la masă şi, cum am pus, am strîns;
N-o mai slăbea durerea de cap, şi-un fel de greaţă ...

Orgon

Dar el, Tartuffe?

Dorina

El singur, cina, cu ea de faţă,
O potîrniche, două, smerit, prea cuvios,
Şi apoi o frigăruie de muşchiuleţ mustos.

Orgon

Ei, bietu-om!

. . . . . .

Dorina

Chiar după-masă o toropeală dulce
L-a fost silit să treacă la el ca să se culce;
S-a aruncat în patul cel cald făr-de răgaz
Şi-a sforăit popeşte, tîrziu, pîn-la nămiaz.

Orgon

Ei, bietu-om!"

De un deosebit efect comic este şi faimoasa replică, repetată ca un refren de Géronte, din *Vicleniile lui Scapin*, *„Ce naiba căuta pe galera aceea!"* (Pentru a stoarce bani de la Géronte, şmecherul Scapin îi povesteşte că fiul său a fost făcut prizonier de un turc care a reuşit să-l atragă pe galera lui. Tulburat de cele auzite, Géronte pare mai ales obsedat de imaginea galerei, repetînd într-una: *„Ce naiba căuta pe galera aceea!"*)

Un procedeu cu finalitate comică irezistibilă, des utilizat de Molière, este cel cunoscut sub numele de „quiproquo", conform căruia un lucru este luat drept altul. În *Avarul*, de exemplu, Valère, care o iubește în taină pe fiica lui Harpagon, Elise, este la un moment dat bănuit de bătrînul zgîrcit că i-ar fi furat caseta cu bani. Luat din scurt, Valère crede că Harpagon îi reproșează tăinuirea dragostei sale pentru Elise. De aici un quiproquo de mare haz:

„Valère

... Sînt gata să îndur toate urmările furiei dumneavoastră. Însă, credeți-mă, vă rog, că dacă la mijloc e vreun rău, numai pe mine trebuie să vă descărcați mînia, deoarece fiica dumneavoastră nu are nici o vină.

Harpagon

Asta da, te cred. Prea ar fi treabă neauzită ca fiica mea să fie și ea părtașă la o asemenea nelegiuire. Acum vreau să-mi regăsesc comoara, așa că spune unde ai dus-o.

Valère

Dar n-am dus-o nicăieri. Se găsește și acum în casa dumneavoastră!

Harpagon (aparte)

O, caseta mea dragă! (Tare). Se găsește la mine în casă?

Valère

Da.

Harpagon

Și ia spune: nu te-ai atins de ea?

Valère

Eu? A, sînteți nedrept nu numai față de mine, dar și față de ea! O văpaie curată și respectuoasă mă mistuie pentru dînsa!

Harpagon (aparte)

Îl mistuie pentru caseta mea!

Valère

Mai curînd mor decît să-mi întinez simțirea cu vreun gînd jignitor. Este prea cuminte și cinstită.

Harpagon (aparte)

Caseta mea, cinstită!

Valère

Toate dorințele mele se împlinesc cu prisosință cînd o privesc doar, și nici o ticăloșie n-a murdărit patima pe care ochii ei frumoși au aprins-o în inima mea.

Harpagon (aparte)

Ochii frumoși ai casetei mele! Vorbește de ea ca de-o ibovnică!

Valère

Jupîneasa Claude cunoaște tot adevărul în privința asta și vă poate sta mărturie ...

Harpagon

Cum, slujitoarea mea e și ea părtașă?

Valère

Da, domnule, a fost martoră a legămîntului nostru și numai după ce și-a dat seama cît e de cinstită dragostea mea, m-a ajutat s-o hotărăsc pe fiica dumneavoastră să-mi dăruiască inima ei, primind-o în schimb pe a mea.

Harpagon (aparte)

Nu mai pricep nimic, ori frica de pușcărie îl face să bată cîmpii? (către Valère) *Ce-mi tot îndrugi aici de fiica mea?*

Valère

Vreau să spun că mi-au trebuit toate silințele de pe lume ca s-o fac să-și învingă sfiiciunea, să consimtă la ceea ce rîvnea patima mea.

Harpagon

Sfiiciunea cui?

Valère

A fetei dumneavoastră. Așa că ieri de abia, s-a învoit să semnăm în scris amîndoi o făgăduială de căsătorie.

Harpagon

Fata mea a semnat o făgăduială de căsătorie cu tine?

Valère

Da, domnule, după cum, la rîndul meu, am semnat una la fel.

Harpagon

Vai, Doamne, o nouă năpastă!"...

Inspirată din literatura satirică medievală, comedia *Doctor fără voie* este în întregime bazată pe un quiproquo. Pentru a se răzbuna împotriva lui Sganarelle, care o snopea în bătăi, nevasta acestuia, Martine, îl recomandă pe soţul ei drept medic, lui Géronte, care tocmai căuta aşa ceva. Martine îl face să creadă că medicul recomandat de ea nu vrea să-şi exercite meseria decît dacă este bătut zdravăn. Géronte nu se dă în lături de a executa această prescripţie, astfel încît pentru a scăpa de lovituri, Sganarelle trebuie să mărturisească că este medic. De aci o serie de încurcături hazlii care ţintesc de fapt să ridiculizeze pe medicii vremii. Utilizînd mijloacele farsei, Molière ridică *Doctor fără voie* la nivelul unei comedii satirice profunde. Concluzia care se desprinde la sfîrşitul piesei este că ştiinţa medicinii se afla în vremea lui Molière la un nivel atît de rudimentar încît primul venit putea, cu oarecare iscusinţă, să exercite cu succes profesiunea de medic. Este ceea ce constată chiar Sganarelle, în urma aventurii sale:

„M-au făcut doctor fără voia mea. Dar ştii ... n-am vrut de loc! Nu mi-a trăznit niciodată prin minte să fiu atît de învăţat. Eu m-am poticnit la colegiu în a doua. Nu ştiu din ce li s-a năzărit asta; dar cînd am văzut că ţineau morţiş să fiu doctor, mi-am zis că hai să fiu, pe spinarea cui o avea parte de mine. Totuşi nici nu-ţi poţi închipui cum s-a răspîndit minciuna asta şi cît se pot toţi încăpăţîna să mă creadă de meserie. Aleargă toţi la mine din toate părţile; şi dacă lucrurile or merge tot aşa mă bate gîndul să rămîn toată viaţa doctor. Cred că e cea mai bună meserie din lume; pentru că ori faci bine, ori faci rău, plata e tot aia. Nu dai seama nimănui dacă o scrînteşti. Şi croim cum ne place în pielea bolnavului. Cînd cizmarul îţi face pantofi, nu poate să prăpădească nici o bucăţică de piele, fără să plătească oalele sparte; dar, ca doctor, poţi să dai gata un om, fără să te coste nimic. Boroboaţele nu ne privesc şi vina e tot a mortului. În sfîrşit, partea cea mai frumoasă a meseriei noastre e că sînt morţii ăştia de-o cumsecădenie! Şi ştiu să-şi ţină gura ca nimeni pe lume! O dată nu s-a pomenit să se plîngă vreunul de doctorul care l-a omorît!"

O situație, în parte asemănătoare, se întîlnește și în *Bolnavul închipuit* unde slujnica Toinette se deghizează în medic, urmărind să-l lecuiască pentru totdeauna pe stăpînul său, ipohondrul Argan, de medici și medicamente.

În zilele noastre, Jules Romains își va aminti fără îndoială de parodia consultației dată de Toinette, cînd va scrie populara sa comedie *Knock sau triumful medicinii*.

Comicul de situație, care are un deosebit efect scenic, este cultivat de Molière în mai toate piesele sale. Este celebră scena în care Orgon, ascuns sub masă, ascultă declarația de dragoste pe care i-o face soției sale, Elmire, „virtuosul", „incoruptibilul" Tartuffe. La un moment dat Tartuffe devine atît de întreprinzător încît Orgon, căruia nu-i venea să creadă urechilor, este silit să iasă de sub masă pentru a-l face pe Tartuffe să-și înceteze manevrele.

O altă scenă de un comic înalt este cea în care Don Juan e asaltat de creditorul său, croitorul Dimanche, venit să ceară achitarea sumei care i se datora. Don Juan îl copleșește însă cu vorbe măgulitoare, nu-l lasă să scoată măcar un cuvînt și în cele din urmă îl concediază în cele mai politicoase forme, astfel încît domnul Dimanche pleacă cu buzele umflate.

În *Bolnavul închipuit*, Cléante se introduce în casa lui Argan, dîndu-se drept profesor de muzică și, în văzul tuturor, își declară dragostea Angelicăi, fiica lui Argan, prefăcîndu-se că descifrează un libret fictiv de operă. Este o scenă care a fost imitată aproape întocmai de Beaumarchais în *Bărbierul din Sevilla*. Comicul de situație merge uneori pînă la farsa bufă, în care Molière, urmînd tradiția înaintașilor săi, se deosebește totuși de aceștia prin evitarea oricărei tușe vulgare, grosolane sau scabroase. Menționăm ca exemple de farsă grotescă ceremonia turcirii domnului Jourdain din *Burghezul gentilom*, sau scena din *Vicleniile lui Scapin* în care istețul Scapin, după ce l-a înspăimîntat pe stăpînul său, Géronte, spunîndu-i că un spadasin umblă să-l omoare, îl convinge să se ascundă într-un sac, unde Scapin îl bate de îl snopește. Este scena pe care Boileau, în *Arta poetică*, i-o reproșa lui Molière, ca fiind de un comic inferior. Molière a știut însă întotdeauna să păstreze un just echilibru între comicul buf și comicul fin de caracter sau de moravuri.

De cele mai multe ori comicul rezultă din contradicțiile caracterului unui personaj. Harpagon este un personaj comic

datorită contrastului care există între rangul de burghez cu stare pe care dorește să-l dețină în societate și zgîrcenia lui sordidă. Rangul social îi impune să aibă o locuință arătoasă, o trăsură cu cai, numeroși servitori etc. Mai mult decît atît, Harpagon, văduv, nutrește gînduri de recăsătorire cu o fată tînără. Toate acestea costă însă bani, pe care zgîrcitul nu vrea să-i dea. Cînd vrea să ofere un ospăț în cinstea celei pe care o dorește de soție, cere bucătarului și intendentului său să pregătească *„o masă bună cu bani puțini"*. Pe șemineul sufrageriei sale, Harpagon intenționează să graveze în litere de aur deviza: *„Trebuie să mănînci ca să trăiești, nu să trăiești ca să mănînci"*. Înaintea ospățului, zgîrcitul face o serie de recomandări nostime slugilor sale:

„Dumneata, Brindavoine, și dumneata, La Merluche, aveți să spălați paharele și să turnați de băut la musafiri, dar numai cînd vedeți că vă cer, nu după năravul anumitor slujitori obraznici, care-i stîrnesc pe oaspeți și-i îndeamnă la băutură, cînd nu le e sete. Așteptați întîi să vă ceară de mai multe ori și nu uitați să serviți apă cît mai din belșug."

Harpagon, care nu „dă" niciodată „bună ziua" ci doar o „împrumută", îi cere lui Jupîn Jacques, bucătarul și totodată vizitiul său, să-i spună, fără sfială, tot ce se vorbește pe socoteala lui:

„Dacă țineți cu orice preț, poftim — spune jupîn Jacques. *Mai întîi toți își bat joc de dumneavoastră cum le vine la gură ... Unii spun că tipăriți pe socoteala dumneavoastră calendare unde zilele de post sînt trecute în număr îndoit, și că vă siliți oamenii să le țină, ca să băgați în buzunar ce v-ar costa mîncarea de dulce. Alții, că de cum se apropie sărbătorile, sau cînd vor să plece de la dumneavoastră, le căutați din senin nod în papură servitorilor — ba că sînt leneși, ba că răspund obraznic — ca să nu le plătiți simbria. Altul povestește că ați dat în judecată pisica vecinului, fiindcă v-a mîncat ce-a mai rămas dintr-o friptură de berbec. Altul, că ați fost prins într-o noapte furînd cu mîna dumneavoastră ovăzul cailor, așa că vizitiul — cel dinaintea mea — v-a croit strașnic cu reteveiul, iar dumneavoastră nici n-ați crîcnit. Și mai vreți să vă spun una? Unde te duci, numai pe dumneavoastră vă dichisesc în fel și chip. Sînteți rîsul și batjocura tuturor; nu vă spun decît zgîrcitul care-și mănîncă de sub unghie, scîrbosul și cămătarul."*

Deşi Harpagon promisese că nu se va supăra, la auzul acestui portret atît de caraghios, se înfurie şi îl ia la bătaie pe jupîn Jacques, strigînd:

„Eşti un nătîng, un păcătos, un pezevenghi şi un neruşinat!"

Procedeul obişnuit folosit de Molière pentru a scoate în relief comicul unui personaj este exagerarea caricaturală. Prin îngroşarea peste măsură a unei trăsături psihice, dramaturgul surprinde cu acuitate chipul unui personaj, esenţa caracterului său. Cînd Harpagon, înnebunit de durere fiindcă i s-a furat caseta cu bani, bănuieşte pe oricine drept autor al furtului, ba chiar şi pe el însuşi, avem desigur de a face cu o exagerare, dar ea contribuie la relevarea trăsăturii fundamentale de caracter a personajului, lăcomia banilor.

Contrastul dintre aparenţă şi esenţă, dintre ceea ce este un om în realitate şi ceea ce ar vrea să pară, stă la baza multora din personajele moliereşti. Astfel este, de exemplu, domnul Jourdain, burghezul incult care vrea, între altele, să pară învăţat, ba chiar să scrie şi versuri, şi care de peste 40 de ani spune proză fără să ştie .

Comicul unui personaj rezultă uneori din anacronismul său, din concepţiile sale retrograde, învechite. Astfel este Arnolphe din *Şcoala nevestelor*, ale cărui concepţii privind rolul femeii în căsnicie sînt satirizate de Molière în termenii următori:

... *„În orice căsnicie supusă e muierea,*
De partea bărbii este mintea şi puterea;
La fel sîntem ca număr şi noi şi voi, fireşte.
Egalitatea însă, aici se mărgineşte:
Căci noi compunem fruntea, voi coada o formaţi,
Noi poruncim într-una, voi veşnic ascultaţi.
Ai auzit desigur, şi-i prea adevărat,
Cu ce respect ascultă soldatul pe gradat,
Copilul pe părinte, valetul pe stăpîn,
Călugărul pe stareţ şi calfa pe jupîn;
Ei bine, tot respectul acesta-i moft, copilă,
Căci încă mai plecată şi încă mai umilă
E musai să se poarte oricare din femei
Cu soţul, cu stăpînul, cu dumnezeul ei."...

Şi pentru a preveni orice încălcare a fidelităţii conjugale, Arnolphe o îngrozeşte pe Agnès cu imagini dantești, devenite groteşti în gura lui:

... *„Să ştii că-n iad se află căldări nenumărate*
Şi-n ele fierb în clocot femeile stricate."...

Un procedeu comic, preluat de Molière din *Farsa jupînului Pathelin* este vorbirea dialectală a unor personaje ca de exemplu în *Domnul de Pourceaugnac* unde diverse personaje folosesc dialectul gascon, picard, elveţian sau vorbesc franceza cu accent italian. În *Burghezul gentilom* un deosebit efect comic îl are limbajul „sabir" folosit cu ocazia ceremoniei ilariante a turcirii domnului Jourdain:

... *„Se ti sabir,*
Ti respondir;
Se non sabir.
Tazir, tazir.
Mi star Mufti:
Ti qui star ti?
Non intendir:
Tazir, tazir."[1]

Şi cu cuvintele:

„Dara, dara,
Bastonnara, Bastonnara"

stupidul Jourdain este ciomăgit cu sete, pentru a primi titlul de „mamamuşiu".

Comicul rezultă alteori din limbajul incorect al unei subrete lipsite de învăţătură, cum este Martine din *Femeile savante*, ale cărei atentate la regulile gramaticii indignează pe pedantele Bélise şi Philaminte.

Adevărată sinteză a tuturor procedeelor comice cunoscute în dramaturgie, teatrul lui Molière este variat prin dozarea lor diferită în fiecare din piesele sale, prin preeminenţa acordată unora sau altora din ele, în funcţie de conţinut.

Am amintit mai înainte că Molière şi-a expus ideile estetice în *Critica Şcolii nevestelor*, precum şi în *Improvizaţia de la*

[1] „Dacă ştii, să răspunzi; dacă nu ştii, să taci. Eu sînt Muftiu, tu, cine eşti? Nu înţelegi: să taci, să taci."

Versailles. Idealul său despre artă şi literatură este exprimat şi în cîteva pasaje din *Mizantropul* şi *Femeile savante*. El coincide, în mare măsură, cu principiile clasicismului, aşa cum au fost codificate de Boileau în *Arta poetică*. Ca şi la ceilalţi clasici, admiraţia lui Molière pentru antichitatea greco-romană este vizibilă atît prin apelul făcut la unii scriitori antici, folosiţi ca sursă de inspiraţie, cît şi prin situarea unora din comediile sale într-un cadru antic. De la Aristofan a luat probabil Molière concepţia despre comedie ca mijloc de condamnare a viciilor şi de moralizare a societăţii. Plaut i-a servit drept izvor de inspiraţie pentru *Amfitrion*, Molière rămînînd încă destul de aproape de modelul său, dar reuşind să-l întreacă prin acuitatea satirică. Folosind tot o operă a lui Plaut, *Aulularia*, pentru *Avarul*, Molière nu mai păstrează de la înaintaşul său decît ideea centrală a unui zgîrcit care îşi ascunde comoara. Este o mare deosebire între Euclion al lui Plaut şi Harpagon, ale cărui trăsături corespund întru totul celor ale unui burghez bogat şi zgîrcit din secolul al XVII-lea. Personajul lui Molière este infinit mai complex, după cum arsenalul comic este mult mai variat în *Avarul* decît în *Aulularia*, piesă al cărei text este de altfel incomplet. La piesa lui Terenţiu, *Formion*, a făcut apel Molière pentru *Vicleniile lui Scapin*, şi tot o piesă a lui Terenţiu *Adelfii* i-a sugerat, probabil, opoziţia concepţiilor despre educaţia fetelor celor doi fraţi, Ariste şi Sganarelle din *Şcoala bărbaţilor*. Romanul fantastic al lui Apuleius, *Măgarul de aur*, a servit drept izvor lui Molière pentru comedia-balet *Psyché*. Într-un cadru antic este situată acţiunea *Principesei din Elida*.

Clasicismul lui Molière se afirmă cu tărie prin respectarea cu tărie a principiului „imitării naturii". Tema principală a tuturor pieselor lui Molière este natura umană, cu toate meandrele şi ascunzişurile ei. În comediile dinaintea lui Molière accentul cădea aproape exclusiv pe intrigă. Pentru prima oară, Molière demonstrează că interesul unei comedii poate şi trebuie să consiste în felul cum fapte şi situaţii amuzante pun în lumină cusururile sau viciile oamenilor. În centrul dramaturgiei moliereşti se află omul, privit în toată complexitatea şi diversitatea lui. Pentru acest motiv, intriga rămîne la Molière pe plan secundar. Adeseori scriitorul nici nu se osteneşte prea mult să o dezlege. S-a reproşat, nu fără temei, că în multe din piesele lui Molière deznodămîntul este forţat, lipsit de logică. În *Don*

Juan el este chiar supranatural, eroul comediei fiind înghiţit de flăcările iadului. Deznodămîntul din *Tartuffe* este artificial, după cum nefiresc este şi cel din *Avarul*, ca şi din *Vicleniile lui Scapin* unde autorul recurge la recunoaşterea, la momentul potrivit, a identităţii ignorate pînă atunci a unor personaje. Puţina atenţie acordată de Molière deznodămîntului pieselor sale reflectă tocmai concepţia sa despre comedie, care trebuie să aibă drept obiectiv principal zugrăvirea omului şi nu însăilarea unei intrigi complicate.

Imitarea naturii înseamnă desigur la Molière reflectarea cît mai veridică şi mai adîncă a realităţii:

„Cînd zugrăveşti oameni, nu eroi, trebuie să-i zugrăveşti după natură. În cazul acesta ţi se cere ca portretele să semene cu modelul lor viu; iar dacă nu ţi-ai zugrăvit contemporanii în aşa fel încît să poată fi recunoscuţi, înseamnă că n-ai făcut nimic."[1] Ceea ce aduce nou comedia lui Molière este individualizarea personajelor sale. Ele nu mai sînt abstracţiuni simbolice ca în commedia dell'arte: Pantalone (negustorul), Dottore (doctorul mincinos), Capitano (nobilul spadasin), Arlecchino (bufonul intrigant), Colombina (slujnica îndrăgostită) etc. — personaje identice în toate piesele şi fără dimensiuni psihologice individualizatoare. Personajele lui Molière au fiecare un profil psihic bine conturat, de obicei în jurul unei trăsături dominante de caracter: zgîrcenia la Harpagon, ipocrizia la Tartuffe, tendinţa de imitare a nobilimii la domnul Jourdain sau George Dandin, desfrînarea la Don Juan, pasiunea adevărului la Alceste ş.a.m.d. Chiar valeţii şi subretele lui Molière nu se reduc la acelaşi numitor, avînd fiecare personalitatea sa proprie, aşa cum a demonstrat D. Mornet. Scapin nu seamănă cu Sosie şi nici Sganarelle (din *Don Juan*) cu Colin (din *George Dandin*), după cum Martine este diferită de Dorine, sau Nicole de Toinette. Molière nu introduce în comediile sale „valetul" sau „subreta" ci un anumit valet sau o anumită subretă.

Formula clasică de a atribui unui personaj o trăsătură dominantă, care îl transformă în tip, a dus uneori la concluzia că personajele lui Molière sînt nişte abstracţiuni, tipuri ale eternului uman, fără nici o contingenţă cu realităţile veacului

---

[1] *Critica Şcolii nevestelor.*

Regelui-Soare. Există, fără îndoială, în eroii lui Molière, trăsături de caracter etern valabile, aspecte caracteristice zgîrciților, ipocriților, desfrînaților, ipohondrilor, imbecililor din toate timpurile și din toate locurile. Pentru acest motiv numele unora din personajele lui Molière au devenit substantive comune: un harpagon, un tartuffe, un donjuan, un amfitrion etc. Nu trebuie însă pierdut din vedere — așa cum o afirmă Molière însuși, în profesiunea de credință din *Critica Școlii nevestelor*, reprodusă mai sus — că personajele sale sînt în același timp reprezentanți autentici ai veacului al XVII-lea și că adeseori au avut modele precise, identificate de istoria literară. Harpagon este tipul zgîrcitului caracteristic unei anumite societăți; el se îmbogățește mai ales prin camătă, în timp ce descendentul său literar Grandet este caracteristic unui alt moment al dezvoltării social-economice, îmbogățindu-se mai ales prin speculațiuni imobiliare și negustorie. Don Juan este tipul etern al seducătorului fără scrupule, dar el încarnează în același timp tipul nobilului ruinat și destrăbălat din secolul al XVII-lea.

Impresia puternică de viață pe care o lasă personajele lui Molière se datorește tocmai acestei interpătrunderi a trăsăturilor etern umane cu trăsături moral-sociale caracteristice epocii în care trăiesc. Unele din piesele lui Molière se remarcă în mod special prin realismul cu care este înfățișat mediul social în care se desfășoară acțiunea. *Mizantropul* este un tablou sugestiv al vieții mondene a secolului al XVII-lea; Molière își bate joc de formele exagerate, schimonosite pe care le luaseră politețea și bunele maniere. *Tartuffe* este tabloul unui interior burghez: „Interesul nu se dispersează ci se concentrează asupra tuturor membrilor unei familii. Noutate capitală ... Nu pe estrada unui teatru de bîlci se cuvine să fie jucată această comedie burgheză ci în decorul dramei realiste de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Un interior bogat, o scară care duce la apartamentele doamnei, o lumină intimă care sugerează o atmosferă de tensiune, sentimentul că această frumoasă locuință este scena unei drame, că o catastrofă plutește în aer ..."[1] Naturalul, veridicul este unul din principiile care călăuzesc pe Molière în toată creația sa.

Rațiunea clasică este cea în numele căreia autorul *Avarului* condamnă și ridiculizează orice îndepărtare de la bunul simț,

[1] A. Adam, *op. cit.*, p. 319.

extravaganțele și exagerările de orice fel, pasiunile și viciile mistuitoare, contrare firii. „Este natural ca o fată tînără să se îndrăgostească de un tînăr chipeș și nu de un bărbat copt, egoist și certăreț; deci Agnès se va căsători cu Horace. Este cerut de natură ca o femeie să se mărite, să aibă copii, să-i crească și să se ocupe de gospodărie; nu este în firea lucrurilor ca ea să citească romane puțin naturale, să imite în viață extravaganțele și să strălucească printre literați și pedanți; deci Cathos, Madelon, Philaminte, Armande vor fi în culpă. Natura cere oamenilor să trăiască în societate; și o societate nu este posibilă fără respectarea unor convenții de politețe și indulgență; deci Alceste, «mizantropul», greșește ... La aceasta se rezumă, fără doar și poate «filozofia naturii» a lui Molière."[1]

Moliere a respectat, în general, regulile clasice. În ciuda unor lunecări spre tragic în cîteva piese, el a scris comedii pure, urmînd regula separării genurilor. În majoritatea comediilor este respectată și regula celor trei unități, dar cînd i se pare necesar, Molière nu ezită să le încalce, ca de exemplu în *Don Juan* unde actul I se petrece într-un palat, al II-lea la țară, pe malul mării, al III-lea într-o pădure, al IV-lea în apartamentul lui Don Juan iar al V-lea din nou la țară, dar în apropierea porților orașului. Molière nu absolutizează regulile, nu face din ele o dogmă imuabilă:

„Știți că sînteți nostimi cu regulile voastre — exclamă Dorante în *Critica Școlii nevestelor* — *cu care reușiți să puneți în încurcătură pe cei ce nu le cunosc și cu care ne pisați toată ziua! S-ar zice, dacă ne-am lua după ce spuneți, că aceste reguli ale artei ar fi cele mai mari mistere ale lumii! Și totuși nu-s decît cîteva observații ușoare ale unei judecăți sănătoase despre lipsurile care ar putea micșora plăcerea ce ți-o procură aceste poeme. Și aceeași judecată sănătoasă care a formulat odinioară aceste observații le poate face astăzi foarte ușor, fără ajutorul lui Horațiu și al lui Aristotel."*

Se poate spune că Molière a respectat ceea ce constituie esența clasicismului: înclinarea spre investigarea sufletului omenesc, primatul rațiunii și al bunului simț asupra imaginației și exceselor de orice fel, prețuirea spiritului de ordine și claritate, substratul umanist al mesajului comunicat. În măsura

[1] D. Mornet, *op. cit.* p. 87.

în care regulile clasice i-au permis exprimarea acestor valențe, Molière le-a respectat. Cînd ele au constituit însă o piedică externă, dramaturgul, dușman al dogmatismului, nu s-a sfiit să treacă peste ele. Căci spune Molière — tot prin intermediul lui Dorante, în *Critica Școlii nevestelor*:

„Tare aș vrea să știu dacă nu cumva principala regulă, regula regulilor, este tocmai regula de a plăcea. Și dacă o piesă de teatru care a atins acest țel n-a urmat cumva drumul cel bun."

Dacă Molière a respectat canoanele clasice scriind unele comedii în versuri (*Tartuffe*, *Mizantropul*, *Femeile savante*, *Școala nevestelor*, *Școala bărbaților* etc.), cele mai multe sînt însă scrise în proză (*Avarul*, *Don Juan*, *George Dandin*, *Bolnavul închipuit*, *Vicleniile lui Scapin*, *Burghezul gentilom*, *Doctor fără voie*, *Domnul de Pourceaugnac*, *Contesa d'Escarbagnas* etc.). Comediile în versuri utilizează alexandrinul, cu excepția lui *Amfitrion*, unde Molière a folosit, ca și La Fontaine uneori, versul liber, cu rezultate excelente. Molière depășește clasicismul prin utilizarea unui vocabular mult mai bogat decît cel admis de purismul clasic. Satirizarea limbajului prețios formează chiar obiectul primei comedii importante scrise de Molière. În *Mizantropul*, Molière opune sonetului fad și prețios al lui Oronte, un fermecător cîntec popular, rostit de Alceste:

„Dacă Vodă m-ar chema
Și mi-ar da orice aș vrea
Numai să mă las de-fată
Ce mi-e dragă, sprîncenată,

Și dacă m-ar întreba,
I-aș răspunde: «Doamne, ba!»
Dacă ar veni și tata,
Nu dau fata, nu las fata."

Critica Școlii nevestelor — text esențial pentru înțelegerea esteticii lui Molière — ne dă unele informații prețioase privind reproșurile aduse scriitorului în privința limbajului comediilor sale. Urechile fine ale aristocraților vremii se indignau de folosirea oricărei expresii socotită deocheată, sau a oricărui termen socotit vulgar. De fapt, Molière se deosebește de înaintașii săi prin evitarea grosolăniilor sau obscenităților de orice fel, ceea ce nu-l împiedică să facă adeseori apel la o

limbă populară, colorată, capabilă să caracterizeze şi să individualizeze personajele sale. Vocabularul bogat al lui Molière este tocmai unul din secretele comicului pieselor sale.

„*Cei vechi sînt cei vechi, iar noi sîntem oamenii timpului prezent*" — declară Angelica în *Bolnavul închipuit*. Această profesiune de credinţă din ultima piesă scrisă de Molière este o dovadă a concepţiei sale despre actualitatea teatrului pe care l-a slujit cu toată fiinţa sa şi cu tot geniul său.

Fără îndoială, nu toate comediile sale sînt piscuri ale genului. Unele nici n-au fost concepute decît ca divertismente pentru distrarea regelui şi a curţii sale: sînt aşa-numitele comedii-balet, dintre care totuşi cel puţin una, *Burghezul gentilom*, este o capodoperă. Istoria literară stabileşte, uneori, o ierarhie a creaţiei moliereşti, considerînd inferioare farsele de tipul *Vicleniile lui Scapin*. Este un punct de vedere care îşi are originea în *Arta poetică* a lui Boileau şi care astăzi este depăşit. În realitate „nu există ierarhie în comediile lui Molière, ci numai o admirabilă diversitate"[1]. Dacă există, desigur unele inegalităţi valorice, aceasta se datoreşte nu modalităţii comice abordate, ci faptului că nici geniile nu sînt întotdeauna în plenitudinea forţelor lor intelectuale.

Universul molieresc a constituit întotdeauna un cîmp fertil de afirmare pentru marii actori comici. Etalonul interpretării a fost dat de Molière însuşi, magistral creator al cîtorva din cele mai importante roluri ale pieselor sale: Arnolphe, George Dandin, Alceste, Harpagon, Orgon (din *Tartuffe*), domnul Jourdain, Scapin, domnul Purgon, Argan, Sganarelle (din *Don Juan*) ş.a. În rolul lui Alceste s-au succedat de-a lungul veacurilor actori celebri ca: Baron, La Grange, Dancourt, Geffroy, Mounet-Sully, Lucien Guitry, Jacques Copeau (aceştia doi din urmă s-au remarcat prin interpretarea tragică dată rolului), Aimé Clariond, Jean Marchat (a cărui interpretare valorifica mai mult registrul comic al rolului). La Grange, membru al trupei lui Molière, a fost creatorul lui Don Juan, rol în care, în zilele noastre, au strălucit Louis Jouvet şi Jean Vilar, acesta din urmă punînd în evidenţă mai ales libertinajul filozofic al personajului. Rolul lui Tartuffe a fost creat de Du Croisy, un actor cam gras şi pleznind de sănătate, care a lăsat tradiţia unui ipocrit care nu pare a trăi în abstinenţă şi în posturi. În secolul

[1] A. Adam, *op. cit.* p. 403.

al XVIII-lea, actorul Augé, şi el corpolent, credea că se conformează tradiţiei, accentuînd latura vulgară şi brutală a lui Tartuffe. O interpretare mai rafinată au dat-o rolului ipocritului Coquelin Cadet (adică cel tînăr), Lucien Guitry, Fernand Ledoux, Louis Jouvet, Jean Yonnel. Louis Jouvet, unul din cei mai iluştri interpreţi ai lui Molière, a avut o creaţie epocală şi în Arnolphe din *Şcoala nevestelor*, rol în care, spectatorii secolului al XVIII-lea îl aplaudaseră pe Lekain. Dintre numeroşii actori care au dat viaţă lui Harpagon, după Molière, istoria teatrului consemnează, între alţii, pe Ch. Dullin şi pe Denis d'Inès, care în primele decenii ale veacului nostru se remarca prin tragismul interpretării, cu deosebire în scena casetei. Rolul burghezului gentilom a prilejuit în ultimii o sută de ani creaţii strălucite unor actori cum au fost Coquelin Cadet, Féraudy, Raimu, Louis Seigner, acesta din urmă fiind şi protagonistul filmului-spectacol realizat după comedia lui Molière. În privinţa rolurilor feminine Madeleine Béjart a creat rolul Dorinei din Tartuffe, în timp ce Armande Béjart juca pe Elmira din aceeaşi piesă, fiind de asemenea şi prima Celimenă din istoria teatrului. Mai multe personaje feminine, ca doamna Pernelle, doamna Jourdain, Philaminte, contesa d'Escarbagnas, doamna de Sottenville, au fost jucate la început în travesti (de către actorul André Hubert), pentru motivul că în trupa lui Molière nu se aflau decît actriţe tinere care refuzau să interpreteze rolurile unor femei ceva mai în vîrstă. În veacurile următoare rolurile feminine ale lui Molière au fost ilustrate de mari actriţe ca domnişoara Mars (Agnès, Célimène), Cécile Sorel (Célimène), Berthe Bovy (doamna Pernelle). Dintre interpretele contemporane merită a fi menţionate Madeleine Ozeray care în rolul lui Agnès dădea replica lui Louis Jouvet (Arnolphe), Madeleine Renaud, Simone Valère şi Lise Delămare, toate întrecîndu-se în măiestrie în rolul Celimenei. Lise Delamare s-a impus şi în rolul Philamintei.

Dacă valoarea unui scriitor se măsoară în mare parte prin influenţa lui, se poate afirma că nu există, practic, autor comic care, în cele trei secole de la apariţia lui Molière pe firmamentul comediei, să nu fi plătit un tribut, mai mare sau mai mic, conştient sau inconştient, marelui dramaturg clasic francez. În istoria dramaturgiei, singur Shakespeare poate suferi comparaţia cu Molière, în ceea ce priveşte amplitudinea influenţei exercitate asupra posterităţii. Temele şi personajele lui Molière au fost

uneori luate drept sursă de inspirație pentru alte piese. Un scriitor de talia lui Balzac — care, după cum se știe, a fost și autor dramatic — a încercat să dea o urmare lui *Tartuffe*. În singurul act pe care l-a scris (reprezentat postum pe scena Comediei Franceze, în 1899, cu ocazia centenarului nașterii scriitorului), Balzac înfățișează un Orgon chinuit și suferind de pe urma alungării lui Tartuffe pe care îl recheamă, spășit, în casa lui. G. Courteline a dat o urmare *Mizantropului* în *Conversiunea lui Alceste*. Jean Giraudoux a dat o versiune modernă a lui Amfitrion în *Amfitrion 38*. În *Avarul cu mănuși galbene*, Eugène Labiche a dat o variantă nouă a *Avarului*, unde cel zgîrcit este fiul, în timp ce tatăl este un risipitor. Comedia lui Labiche a fost localizată de Vasile Alecsandri sub titlul *Agachi Flutur*; tipul zgîrcitului lui Alecsandri, Ghiță Coșcodan, este superior modelului luat de la Labiche. Tot de la Molière a împrumutat Labiche și tema comediei sale intitulate *Le Misanthrope et l'Auvergnat* unde un rentier bogat promite unui sacagiu cinci franci pe zi dacă acesta îi va spune numai adevărul. După numai cîteva ore de la intrarea pactului în vigoare, rentierul, ajuns la capătul răbdărilor, nu știe cum să scape mai repede de sacagiul inoportun. Poirier, din comedia lui Augier este un Jourdain al secolului al XIX-lea. Comedia lui Augier *Ginerele domnului Poirier* a fost localizată de Vasile Alecsandri sub titlul *Ginerele lui Hagi-Petcu*. În lucrarea sa *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, Ch. Drouhet demonstrează cum *Chiriția în provincie* este compusă după tiparul furnizat de comedia lui Molière *Contesa d'Escarbagnas*. Influența lui Molière se menține și în zilele noastre, cînd chiar în România, compozitorul Pascal Bentoiu a creat o reușită operă comică, intitulată *Amorul doctor*, pe baza unui libret inspirat de comedia cu același titlu a lui Molière.

Într-o piesă intitulată *Il Moliere*, Carlo Goldoni își exprima admirația față de Molière, scoțînd în relief generozitatea spiritului său și concepția teatrului ca tribună pentru educarea morală a publicului. În 1848, George Sand punea, la Paris, bazele unui teatru popular, compunînd pentru prima reprezentație — la care poporul avea intrarea gratuită — un prolog al cărui personaj principal era Molière. Acesta primește în vis vizita marilor dramaturgi care l-au precedat sau i-au succedat: Eschil, Sofocle, Euripide, Shakespeare, Voltaire, Marivaux,

Beaumarchais etc. Trezindu-se, Molière aruncă o privire în sală şi rămîne uimit, văzînd că totul este schimbat. Regele şi curtenii au dispărut; în locul lor Molière descoperă un nou suveran: poporul. „El este tot atît de mare, chiar mai mare decît toţi regii — spune George Sand — fiindcă este bun, fiindcă nu urmăreşte să înşele pe nimeni, fiindcă în loc de curteni, el are numai fraţi." În finalul prologului, Molière anunţă că porţile noului teatru vor fi de acum înainte larg deschise noului suveran, poporul.

Popularitatea unui dramaturg se măsoară şi prin numărul reprezentaţiilor date din opera lui. Limitîndu-ne numai la datele referitoare la propria casă a lui Molière, Comedia Franceză, spectacolele cu piesele lui Molière, din 1680 şi pînă astăzi, se ridică la aproape 28.000, adică dublul cifrei spectacolelor cu piesele lui Corneille şi Racine luaţi la un loc. Orice comentariu este de prisos. La aceasta trebuie însă adăugat că, prin accesibilitatea lor, piesele lui Molière au fost mai mult jucate şi pe alte scene, din diferite ţări, decît tragediile lui Corneille şi Racine. Pe scena Comediei Franceze, piesa care a văzut de cele mai multe ori luminile rampei a fost *Tartuffe*, cu aproape 2800 de reprezentaţii. Urmează, în ordine, *Avarul* şi *Doctor fără voie*, fiecare cu aproximativ 2100 de reprezentaţii. Toate celelalte comedii moliereşti au sub 2000 de reprezentaţii, prezentînd un clasament care poate mira uneori. Astfel, dacă locul al patrulea, cu aproape 1800 de reprezentaţii, îl deţine *Mizantropul*, locul al cincilea revine *Femeilor savante*, care cu aproape 1700 de reprezentaţii depăşeşte puţin *Bolnavul închipuit* (întrecut însă cu mult de *Doctor fără voie*, ceea ce nu corespunde ierarhiei valorice). Poate, de asemenea, părea curios faptul că *Şcoala bărbaţilor* întrece, cu aproape 200 de spectacole, *Şcoala nevestelor*. *Vicleniile lui Scapin* au circa 1250 de spectacole, cam la egalitate cu *Dragoste cu toane*, comedie al cărei loc, în clasament, ni se pare a depăşi valoarea ei, cu atît mai mult că în urma ei se situează şi *Burghezul gentilom* şi *George Dandin*, ambele avînd cu puţin peste o mie de spectacole. Un loc de frunte îl deţin *Preţioasele ridicole* (peste 1200 de reprezentaţii), în schimb *Don Juan* n-ar putea fi judecat numai după cele 135 de spectacole (piesa n-a fost niciodată jucată între 1665 şi 1847, ceea ce este simptomatic pentru starea de spirit a epocii respective).

Se poate afirma că într-adevăr teatrul lui Molière este larg deschis maselor populare din toate țările, că unul din secretele largii audiențe de care se bucură pretutindeni de 300 de ani încoace este caracterul său profund popular. Teatru adînc uman prin conținutul său, larg accesibil prin forma lui, creația lui Molière a aureolat clasicismul cu o glorie nepieritoare. Nu este exagerat de a afirma că Molière este cel mai mare autor comic al tuturor timpurilor.

COMEDIA CLASICĂ DUPĂ MOLIÈRE

Personalitatea copleşitoare a lui Molière a lăsat în umbră producţiile autorilor comici contemporani cu el. Puţini dintre aceştia au reuşit să se ridice la o valoare cît de cît apropiată de cea a teatrului lui Molière. Doar Racine a dat o comedie valoroasă ce ar putea susţine comparaţia cu dramaturgia molierească. *Les Plaideurs (Împricinaţii)*, singura comedie a lui Racine, a avut de suferit întotdeauna din pricina situării ei la periferia producţiei majore a dramaturgului, tragedia. Reprezentată pentru prima oară în 1668, anul în care Molière dădea rînd pe rînd *Amfitrion*, *George Dandin* şi *Avarul*, *Împricinaţii* s-a bucurat, după un prim insucces, de favoarea publicului, inclusiv a regelui şi a curţii. Piesa lui Racine a fost reprezentată pe scena Comediei Franceze, pînă în zilele noastre de aproape 1400 de ori. Concepută ca o farsă, *Împricinaţii* are o finalitate satirică vizibilă, constituind un adevărat rechizitoriu la adresa justiţiei din vremea Regelui-Soare. Racine se inspiră din *Viespile* lui Aristofan precum şi din *Gargantua şi Pantagruel* a lui Rabelais (unul din personajele piesei se numeşte Dandin amintind de judecătorul Perrin Dandin, evocat de Rabelais în cartea a III-a a romanului său). Racine respectă întru totul regulile clasice, încadrînd perfect piesa în cele trei unităţi, accentuînd nota comică, scriind-o în versuri alexandrine excelente. Comicul din *Împricinaţii* merge pe linia îngroşării caricaturale iar stilul piesei se remarcă prin o vervă pe care Molière n-a reuşit să o atingă decît în unele din comediile sale, cum ar fi *Vicleniile lui Scapin*. Racine a reuşit să creeze cîteva tipuri vii de maniaci ai proceselor, ca de exemplu Chicanneau, al cărui nume însuşi este sugestiv. Eroul principal al piesei este însă Judecătorul Dandin, tipul magistratului venal, rutinier şi abuziv, în persoana căruia Racine condamnă întreaga justiţie feudală. Judecătorul Dandin este un descendent direct al judecătorului nepriceput şi lipsit de conştiinciozitate din *Farsa jupînului Patelin*. *Împricinaţii* acoperă un sector al vieţii sociale, justiţia, pe care Molière nu a făcut decît să-l atingă în treacăt

„GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

în piese ca *Tartuffe*, *Mizantropul* sau *Domnul de Pourceaugnac*. Remarcabilă prin realismul tabloului de moravuri şi prin comicul ei de foarte bună calitate, unica încercare comică a lui Racine ne face să regretăm că marele dramaturg nu a perseverat pe linia comediei.

Urmaşii lui Molière au folosit, în general, moştenirea preţioasă lăsată de el, fiecare fiindu-i mai mult sau mai puţin tributar. Începutul procesului de dezagregare a monarhiei absolute, decăderea din ce în ce mai rapidă a nobilimii, coroborată cu ridicarea tot mai vădită a burgheziei, duc la dezvoltarea comediei satirice de moravuri. Cu toate acestea nici farsa nu este neglijată, emulii lui Molière reuşind să-l întreacă adeseori în privinţa veseliei şi vervei comice.

Un domeniu în care însă nici unul dintre urmaşii lui Molière nu a izbutit să se apropie de el este cel al analizei psihologice. Personajele create de ei sînt departe de a avea adîncimea psihologică a eroilor lui Molière, rămînînd de cele mai multe ori simple siluete evanescente. Astfel este *Bărbatul cu noroc în dragoste (L'Homme à bonnes fortunes)*, comedie cu care Baron — cunoscut mai ales ca actor în trupa lui Molière — obţine un succes neaşteptat în 1686. Astfel este *Jucătorul (Le Joueur)* lui Regnard, comedie cu care se impune în 1696 acest dramaturg considerat printre cei mai talentaţi succesori ai lui Molière.

Născut la Paris în 1655, Jean-François Regnard a avut o viaţă aventuroasă care i-a permis să cunoască moravurile şi tipurile umane sub diferite latitudini. La întoarcerea dintr-o călătorie în Orient a fost făcut prizonier de nişte piraţi şi vîndut ca sclav la Alger. După ce a fost răscumpărat, a întreprins o lungă călătorie în nordul Europei, ajungînd pînă în Laponia. La înapoiere a trecut prin Polonia, oprindu-se la curtea lui Ioan Sobieski. A avut o polemică cu Boileau la a cărui *Satiră împotriva femeilor* a răspuns prin o *Satiră împotriva bărbaţilor*. Regnard a murit în 1709, lăsînd peste 20 de comedii din care numai vreo 5—6 au o valoare reală. Fidel canoanelor clasice, Regnard se inspiră din antichitate pentru două din ele, *Democrit* şi *Menechmii*. Dacă *Democrit* nu pare a avea o sursă de inspiraţie livrescă, evocînd doar figura filozofului grec, care, conform unei tradiţii, avea obiceiul de a rîde în permanenţă de nebunia omenească, *Menechmii* este o adaptare a

comediei cu acelaşi titlu a lui Plaut. *Nebuniile dragostei* (*Les Folies amoureuses* — 1704) are ca punct de plecare tema *Şcolii nevestelor* a lui Molière, după cum *Legatarul universal* (1708) pare a fi o nouă versiune a *Bolnavului închipuit*. Cea mai originală din comediile lui Regnard este însă fără îndoială *Jucătorul*. Piesa reflectă intensitatea pe care o căpătase jocul de cărţi, devenit un adevărat flagel social în jurul anului 1700. Valère, jucătorul de cărţi, este un personaj unilinear, construit conform preceptelor clasice, în jurul unei singure pasiuni mistuitoare, jocul. Îşi petrece nopţile în tripou, pierde toată averea la cărţi, este veşnic încolţit de creditori. Pasiunea jocului a anihilat în el orice alt sentiment. În focul jocului, uită pînă şi de dragostea sa pentru Angelica de care îşi reaminteşte numai cînd, rămas fără o leţcaie, încearcă să obţină de la ea bijuteriile necesare pentru a-şi putea plăti datoriile. Caracterizat prin o uscăciune sufletească respingătoare, Valère este de altfel gata să o abandoneze pe Angelica în favoarea sorei acesteia, o contesă văduvă şi bogată. Reprezentînd un tip caracterologic ignorat de Molière, jucătorul lui Regnard nu este însă suficient de adîncit, rămînînd mai degrabă un simbol al ravagiilor jocului în o fiinţă omenească decît un personaj viu care să se imprime puternic în memoria spectatorului. Cît despre *Distrat* (1697) el este o simplă siluetă înrudită cu faimosul Ménalque al lui La Bruyère. Destul de lipsită de consistenţă este şi Agathe din *Nebuniile dragostei*, de fapt o replică mai palidă a lui Agnès din *Şcoala nevestelor*, după cum Géronte din *Legatarul universal* este un „bolnav închipuit" lipsit de dimensiunile lui Argan.

Valoarea creaţiei lui Regnard constă mai puţin în investigarea sufletelor omeneşti cît în surprinderea unor aspecte semnificative ale moravurilor perioadei de la sfîrşitul domniei lui Ludovic al XIV-lea. „Dacă viziunea lui Regnard nu prinde decît întîmplător adevărul durabil al sufletelor, ea prinde admirabil adevărul efemer, al epocii. Oamenii lui Regnard poartă pe umerii lor, nu umanitatea, ci societatea unei epoci, cu toate obiceiurile, prejudecăţile, tendinţele şi apucăturile ei curente. Cu alte cuvinte, slabi exponenţi ai eternităţii umane, ei sînt exponenţii bogaţi ai moravurilor legate de epocă."[1] În *Menechmii* Regnard surprinde aspectul pitoresc al străzii

[1] Basil Munteanu, *Permanenţe franceze*, Bucureşti, Fundaţia pt lit. şi artă, 1946, p. 270.

pariziene de la 1700, cu zumzetul ei, lecticele, pungaşii de buzunare, arcaşii şi trăsurile împroşcînd cu noroi pe pietonii lipiţi de ziduri. Tabloul aminteşte de faimosa descriere a lui Boileau din Satira a VI-a *Les Embarras de Paris*. În *Jucătorul* ne găsim în faţa unuia din fenomenele cele mai caracteristice ale unei societăţi feudale în descompunere. Semnul cel mai caracteristic al decăderii aristocraţiei este raportul nou stabilit între slugi şi stăpîni. Dacă şi la Molière întîlnim unii valeţi impertinenţi, ca de pildă Scapin, în comediile lui Regnard, se constată o evoluţie în sensul că valeţii îşi tratează stăpînii pe plan de egalitate, devenind un fel de camarazi, asociaţi sau complici ai acestora. Este cazul lui Crispin din *Legatarul universal* care devine complicele stăpînului său în acţiunea de captare a moştenirii unchiului acestuia, Géronte. Prima soţie a lui Crispin a fost amanta stăpînului său Eraste, aşa încît valetul se consideră înrudit „prin femei" cu acesta. Este o promiscuitate necunoscută teatrului lui Molière, care oglindise o perioadă cu aproximativ 30 de ani anterioară. Pierzînd orice motiv de respect în ochii slugilor, stăpînii nu mai sînt respectaţi de aceştia. Ataşamentul şi fidelitatea servitorilor faţă de stăpîni, care se mai poate observa la Molière (Nicole, Dorine, jupîn Jacques etc.), a dispărut cu totul în piesele lui Regnard. Hector vorbeşte cu dispreţ de stăpînul său Valère, jucătorul de cărţi, Lisette din *Nebuniile dragostei* îi întinde stăpînului său o coardă pe scară pentru a-l face să cadă de-a rostogolul, cealaltă Lisette, din *Legatarul universal* aşteaptă cu nerăbdare moartea lui Géronte. Valeţii lui Regnard tind să se emancipeze, trăind cu idealul de a deveni stăpîni la rîndul lor.

Regnard este un mare maestru al rîsului. Piesele sale utilizează toată gama procedeelor comice cunoscute, cu o anumită predilecţie spre farsă şi quiproquo. În *Nebuniile dragostei* Agathe se deghizează de trei ori şi tot de trei ori se deghizează Crispin din *Legatarul universal*, pentru a-l înşela pe Géronte; ultima oară el încearcă să figureze drept Géronte însuşi pentru a dicta notarului un fals testament. Un quiproquo de un haz deosebit este cel din *Jucătorul* unde escrocul Toutabas îşi oferă serviciile tatălui lui Valère, crezînd că vorbeşte cu înveteratul jucător. Dacă comicul fin de caracter este mai rar întîlnit în piesele lui Regnard, în schimb acesta cultivă cu succes procedeul replicilor comice care revin ca un refren în gura unui

personaj. Astfel este cazul lui Géronte care, socotit muribund, revine pe neașteptate la viață și află cu uimire de conținutul testamentului apocrif. Constatînd că nu-și amintește nici una din clauzele testamentului, Géronte spune: „*E din cauza letargiei*", explicație de care escrocii din jurul lui se agață imediat. La fiecare exclamație de mirare a lui Géronte, cei din jurul său repetă invariabil: „*E din cauza letargiei*", pînă cînd, ajuns la capătul răbdărilor, bătrînul protestează: „*M-am săturat, în definitiv, de atîtea letargii*". Regnard cultivă cu succes jocul de cuvinte sau acumularea ridicolă și fără rost de termeni tehnici. În general tehnica dramatică este la el superioară celei a lui Molière; Regnard știe să înnoade și să deznoade perfect o intrigă. Acțiunea pieselor sale este rapidă, fără nici o lungime sau întîrziere care să țină intriga în loc. Stilul lui Regnard este foarte îngrijit și potrivit scenei. Dialogurile sînt pline de vervă și sprinteneală iar calitatea versurilor (căci Regnard și-a scris majoritatea pieselor în versuri) ireproșabilă, ridicîndu-se pînă la perfecțiunea atinsă de Corneille sau Molière în cele mai bune din comediile lor. Umbrit de gloria lui Molière, Regnard rămîne cu toate acestea unul din cei mai autorizați reprezentanți ai comediei clasice, unul din puținii care mai ispitește și azi pe directorii de teatre din diferite colțuri ale lumii.

Dintre urmașii lui Molière mai supraviețuiesc Dufresny și Dancourt. Comediile amîndurora reflectă același proces de descompunere a societății feudale, vizibil și în creația lui Regnard. În *Cocheta de la țară* (1715), Dufresny aduce în scenă un perceptor venal care visează să strîngă avere, prin toate mijloacele, pentru a-și putea cumpăra un titlu de nobleță. Tendința de a parveni îl caracterizează și pe țăranul Lucas din aceeași piesă. Crezînd, la un moment dat, că a cîștigat o sumă mare la loterie, Lucas se transformă subit, îl bate pe umăr pe baron, stăpînul său, ba chiar îi propune acestuia să-l angajeze ca arendaș, refuzînd totodată să-i dea fata în căsătorie. Această inversare de ranguri sociale prevestește desigur marile zguduiri care vor cutremura societatea anului 1789. Rolul din ce în ce mai important al banului apare și în comedia lui Dufresny *Spiritul de contradicție* (1708), unde negustorul parvenit Thibaudois crede că totul se poate cumpăra, inclusiv sentimentele. În *Împăcarea normandă* (1719), Dufresny denunță venalitatea unui procuror sensibil la plocoane.

Teatrul lui Dancourt constituie o adevărată cronică a actualității timpului în care a trăit. Încă înainte de Regnard, Dancourt a înregistrat fenomenul răspîndirii jocului de cărți în comedia *Dezolarea jucătoarelor* (1687), cu deosebirea că, la el, de această patimă sînt atinse și femeile. În *Les Agioteurs* (*Jucătorii la bursă* — 1710), Dancourt prezintă o nouă categorie de oameni de afaceri, apărută ca o consecință a evoluției economice a societății. În *La Gazette de Hollande* (1692), dramaturgul aduce un crîmpei din începuturile gazetăriei. Eroul din *Cavalerul la modă* (1687) este un reprezentant al nobilimii ajuns pe o treaptă de decădere neînchipuită, un Don Juan care și-a pierdut toate calitățile neîndoielnice ale acestuia. O complicitate perfectă leagă pe cavaler de valetul său Crispin, căruia este gata să-i cedeze una sau alta din cuceririle sale feminine. La care valetul răspunde cu nerușinare: *„N-ar avea nimic de pierdut, vă asigur"*. Descompunerea materială și morală a nobilimii ajunge la culme în comedia *Burghezele de neam* (*Les Bourgeoises de qualité* — 1700) unde Dancourt creionează tipul unui conte ruinat, care, îndrăgostit de tînăra Angelica, se hotărește totuși să ia în căsătorie pe mătușa bogată a acesteia. Cu cinism, contele o consolează pe Angelica, spunîndu-i să aștepte căci mătușa va muri în curînd și atunci el va fi văduv și bogat. Același conte nutrește gîndul de a se apuca de afaceri, idee incompatibilă cu modul de viață al nobilimii de pînă atunci.

Tendința de parvenire a burgheziei este ilustrată de Dancourt în *Cavalerul la modă*, unde, spre deosebire de Molière, ambiția nobiliară este încarnată de o femeie, doamna Nanette Patin. Raportul real dintre cele două clase este bine scos în evidență de scena întîlnirii doamnei Patin cu o marchiză, într-o stradă strîmtă din Paris. Nici trăsura nouă și luxoasă a doamnei Patin, nici cea veche și fără lustru a marchizei nu vor să dea înapoi, de unde o ceartă grotescă terminată pentru doamna Patin cu un umilitor „taci, burghezo " și o provocare la duel din partea marchizei. În *Burghezele de neam*, procurorul Naquart își cumpără o moșie și un titlu de noblețe așa încît nu-i este greu să obțină consimțămîntul unei văduve, încîntată să fie numită contesa de la Naquardière. În multe din piesele lui Dancourt apar țărani care produc ilaritate prin vorbirea lor incorectă sau dialectală. Dancourt, care a fost și actor, este

un martor atent al epocii sale pe care a oglindit-o în cîteva din fenomenele ei cele mai semnificative.

Tributar în bună măsură creației molierești, teatrul lui Dufresny și Dancourt se remarcă prin cîteva note originale, în special prin zugrăvirea unor tablouri realiste de moravuri, care rămîn însă la suprafața lucrurilor. Dintre toți succesorii lui Molière, cel care a reușit să dea o comedie la nivelul creațiilor maestrului este Lesage cu al său *Turcaret*.

Breton de origine, fiu al uni notar, Alain René Lesage (1668—1747) este cunoscut mai ales ca romancier, autor, printre altele, a două romane prestigioase, de tip picaresc, *Diavolul șchiop* (1707) și *Gil Blas* (1715-1735). Cantitativ creația dramatică a lui Lesage întrece pe cea romanescă. Debutînd prin traduceri sau adaptări din teatrul spaniol al lui Lope de Vega, Calderon sau Francisco de Rojas, Lesage se impune ca autor dramatic cu *Crispin rival al stăpînului său* (1707). În anul următor este gata *Turcaret* dar o cabală a financiarilor, atacați în piesă, întîrzie reprezentarea ei pînă în 1709. După șapte spectacole piesa este scoasă de pe afiș, ca urmare a presiunilor acelorași oameni de afaceri. *Turcaret* a fost reluată de abia în 1730, unul din fiii lui Lesage fiind acum actor al „Teatrului Francez". Între timp, Lesage, jignit și deprimat de cabala financiarilor, a devenit un furnizor fecund al scenelor teatrelor de bîlci, compunînd aproape 100 de piese, reunite în 9 volume sub titlul comun *Teatru de bîlci* (*Théâtre de la foire*).

Cu prima sa comedie de valoare, *Crispin rival al stăpînului său*, Lesage se înscrie în tradiția *Vicleniilor lui Scapin*, făcînd dintr-un valet eroul principal al unei piese de teatru. Dar ca și la Regnard, Dufresny sau Dancourt, tipul valetului a evoluat rapid în sensul emancipării sale. După cum arată și titlul comediei, Crispin îndrăznește să ridice ochii la iubita stăpînului său și, datorită unei abile deghizări, este chiar pe punctul de a o lua în căsătorie. În cele din urmă va fi demascat pentru ca piesa să nu se termine în tonalitatea dramei. Crispin nutrește ambiții de parvenire în domeniul financiar: „*M-am săturat să fiu valet! Ah! Crispin, e vina ta; te-ai ocupat întotdeauna de fleacuri: ar trebui acum să strălucești în lumea finanțelor. Deștept cum sînt, pe legea mea, aș fi făcut deja mai multe bancrute.*" Pînă la sfîrșit Crispin reușește să devină ginerele unui perceptor, avînd astfel drumul ambițiilor deschis în fața lui. Piesă într-un act, în proză, *Crispin rival al stăpînului*

său se remarcă prin verva ei captivantă și naturalețea dialogurilor. Ea constituie, ca și *Prețioasele ridicole* a lui Molière, numai o ridicare de cortină pentru piesa de largă respirație care este *Turcaret* (cinci acte în proză). Turcaret este numele unui mare financiar pe care Lesage îl prezintă în faza apusului stelei sale. După ce s-a îmbogățit prin tot felul de mijloace mai mult sau mai puțin cinstite, Turcaret cade pradă unor ticăloși mai mari decît el, care știu să profite de tendința lui spre prodigalitate, imitație a nobilimii, și mai ales de slăbiciunea lui pentru o falsă baroană. Aceasta, în combinație cu amantul ei, Cavalerul, rudă bună cu „Cavalerul la modă" al lui Dancourt, îi stoarce cît mai mulți bani posibili. Spre a-și atinge mai lesne obiectivul, Cavalerul l-a plasat pe valetul său Frontin în slujba lui Turcaret.

Acesta lucrează însă pe cont propriu, și pînă la urmă, păcălindu-l pe Cavaler, va fi singurul profitor al ruinei lui Turcaret: *„Iată sfîrșită domnia domnului Turcaret, acum începe a mea"* — rezumă Frontin sensul piesei care anunță, de fapt, domnia concurenței sălbatice din lumea capitalistă. În cadrele comediei clasice, Lesage a reușit să creeze un virulent tablou critic de moravuri. Turcaret este unul din marile tipuri ale teatrului clasic. El reprezintă mai puțin un caracter cît o condiție socială. Concepția lui Turcaret asupra afacerilor este sintetizată de replica sa: *„De ce să reproșăm cuiva că dă împrumut pe garanție! e mai bine să împrumuți pe garanție decît să împrumuți pe nimic."* După cum tot atît de sugestivă este exclamația lui Turcaret cînd află că unul din subalternii lui a fost escrocat fiindcă era prea bun: *„Prea bun, prea bun! Ei! ce naiba s-a mai băgat în afaceri? Prea bun, prea bun!"* Implorîndu-i-se, prin o scrisoare, ajutorul și mila, Turcaret nu socotește de cuviință să-i răspundă subalternului lezat, declarînd cu insensibilitate: „hîrtie pierdută, scrisoare zadarnică". Lipsa de omenie a lui Turcaret în afaceri este însoțită de o naivitate ridicolă de parvenit burghez. Turcaret se crede poet, compune un bilețel în versuri pentru baroană; în muzică apreciază cel mai mult o voce frumoasă acompaniată de o trompetă, ceea ce îl scufundă într-o dulce visare. Comportarea morală a lui Turcaret este dezvăluită de faptul că în timp ce la Paris îi face curte baroanei, el are o soție căreia îi dă o rentă ca să stea în provincie. De altfel, bancherul nu este la prima aventură sentimentală: *„Ah! cîți veri, unchi și soți am făcut eu directori în viața mea! Am trimis pe unii pînă și în Canada."* Tip al potentatului abuziv, Turca-

ret este o figură caracteristică a lumii finanţelor din secolul al XVII-lea. El are în literatura franceză mulţi descendenţi ca Gobseck, Mercadet, Jansoulet (nababul lui Daudet), Isidore Lechat (din *Afacerile sînt afaceri* de O. Mirbeau jucată la noi sub titlul *Banii*), Aristide Saccard ş. a. În jurul eroului său, Lesage a grupat o serie de escroci şi ticăloşi în aşa fel încît piesa n-are nici un personaj pozitiv, ceea ce explică poate aderenţa ei mai slabă la public. Cel mai bine realizat, după Turcaret, este Frontin, tipul valetului care urmăreşte să ia locul stăpînului său. Şmecher şi inventiv, Frontin este legat de stăpînul său, Cavalerul, prin o adevărată camaraderie, întemeiată pe complicitatea lor în acţiuni necinstite. Cum Frontin nu i-a spus nimic Cavalerului despre legătura lui cu Lisette, subreta baroanei, acesta îi reproşează faptul spunîndu-i *„nu eşti un prieten sincer"*. Promiscuitatea dintre stăpîn şi valet merge atît de departe încît Cavalerul, sedus şi el de farmecele Lisettei, îi propune lui Frontin un tîrg: *„Să facem un troc, Frontin; cedează-mi-o pe fata asta, şi eu ţi-o dau pe bătrîna mea contesă."* Nici adevărata doamnă Turcaret nu este descrisă în culori mai favorabile. Venită la Paris pe urmele uşuraticului ei soţ, se prezintă drept contesă şi nu pregetă să-şi ofere portretul primilor doi bărbaţi pe care îi întîlneşte. Figuri episodice dar pitoreşti sînt cele ale sorei doamnei Turcaret, doamna Jacob, devenită mijlocitoare, şi ale omului de încredere al lui Turcaret, Rafle, al cărui nume serveşte drept caracterizare.

Comedie de moravuri tratată cu mijloacele unei comedii de caracter, *Turcaret* păcătuieşte prin lipsa ei de veselie. Piesa este de fapt o dramă întretăiată de momente comice care provoacă mai degrabă surîsul decît rîsul. Pe de altă parte ea nu are nici un conflict destul de susţinut şi gradat pentru a ţine trează atenţia spectatorului. Resimţindu-se de pe urma romancierului Lesage, *Turcaret* este una din acele piese în care zugrăvirea realistă şi precisă a moravurilor capătă caracterul de document social. Totodată, prin adîncimea investigaţiei psihologice, Lesage este singurul descendent direct al lui Molière care a reuşit să creeze un tip literar nemuritor. Cu *Turcaret* Lesage se impune, fără îndoială, ca cel mai important reprezentant al comediei clasice post-moliereşti. Lesage poate fi considerat, în acelaşi timp, şi ultimul exponent de seamă al comediei clasice în Franţa căci, în ciuda unor tipare clasice, utilizate în

piesele sale, Marivaux creează un teatru nou şi original care nu mai poate fi subsumat clasicismului în accepţia lui curentă.

În afara hotarelor Franţei clasicismul n-a reuşit să dea nimic valabil în domeniul comediei. Doar în Rusia, Fonvizin a creat o comedie de valoare, *Neisprăvitul*, folosind tiparele clasice în care a introdus însă ideile iluministe, astfel încît creaţia sa ţine mai degrabă de literatura luminilor decît de clasicism.

Prin prestigiul de care s-a bucurat şi se bucură şi astăzi, datorită influenţei considerabile pe care a exercitat-o, în primul rînd datorită lui Molière, comedia clasică franceză ocupă un loc important în istoria dramaturgiei universale. Cu tot aportul lor mai redus, urmaşii lui Molière au avut merite ce nu pot fi ignorate în încercarea de apreciere valorică a acestui sector însemnat al clasicismului.

TEATRUL CLASIC ÎN ROMÂNIA

Dacă pe teritoriul Transilvaniei şi al Banatului primele reprezentaţii ale teatrului clasic datează încă de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, sub forma unor spectacole date de trupe germane — stabile sau ambulante — cu comedii de Molière, în Principate dramaturgia clasică se răspîndeşte de abia în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Mihail Kogălniceanu afirmă în „Arhiva românească" că străbunicul său, velclucerul Constantin, ar fi tradus *Princesa de Elida* de Molière. Traducerea nu s-a păstrat. Autorul clasic cel mai mult tradus la sfîrşitul veacului al XVIII-lea a fost, nu unul din corifeii clasicismului ci epigonul Metastasio. Împrejurarea se explică, probabil, prin relaţiile personale de corespondenţă pe care domnitorul Alexandru Ipsilanti, cunoscător al limbii italiene, le avea cu dramaturgul italian. Prin intermediare greceşti sînt traduse piesele lui Metastasio *Artaserxu*, *Milosîrdia lui Tit*, *Siroe*, *Caton*, *Ahilefs la Schiros*, toate în perioada 1780—1800[1]. Din Metastasio a tradus — direct din italiană — şi Ion Budai-Deleanu; este vorba de trei scene din *Temistocle*. Toate traducerile din Metastasio au fost destinate numai lecturii, neexistînd încă în acea perioadă un teatru în limba română. Primele spectacole cu piese clasice au fost date, la începutul secolului al XIX-lea, în limba neo-greacă. Prin 1814 un grup de tineri boieri ieşeni dădea spectacole de amatori prin saloanele protipendadei din capitala Moldovei cu tragedia lui Voltaire *Moartea lui Cezar*. Conţinutul ideologic înaintat al pieselor lui Voltaire înflăcăra pe eteriştii greci care aveau scene la Odessa, Iaşi şi Bucureşti. Gheorghe Seruios (sau Servios), preceptor al fiilor domnitorului Alexandru Şuţu, traduce în limba neo-greacă piesele lui Voltaire *Meropa*, *Mahomet*, *Moartea lui Cezar*, *Agathocle*. În 1817, în sala de teatru de la Cişmeaua Roşie din Bucureşti, clădită de domniţa Ralu Caragea, fiica mai mică a domnitorului Caragea, se reprezintă, în limba neo-greacă,

[1] V. Al. Piru, *Literatura română veche* — Ed. pt. lit. 1962.

tragedia lui Voltaire *Brutus*, în traducerea lui M. Hristaris. În afară de Voltaire, se mai traduce în neo-greacă şi din Racine sau Molière. În 1819 se joacă în greceşte, la Bucureşti, *Fedra* lui Racine. În acelaşi an se reprezintă în limba română *Avarul* lui Molière, în traducerea lui Erdely (sau Herdelius), un prieten al lui Gh. Lazăr. *Avarul* a fost a doua piesă reprezentată la Bucureşti în limba română, după *Hecuba* de Euripide. Acelaşi Erdely, profesor de limba latină şi franceză la Sf. Sava, traduce şi *Pompei (La Mort de Pompée)* de Corneille. Prin 1820, Costache Aristia, pe atunci institutor al copiilor lui Nicolae Scarlat Ghica, improvizează în casa acestuia spectacole jucate de vlăstare boiereşti, cu *Brutus* de Voltaire (în greceşte) şi *Zaïre* de acelaşi autor (în franţuzeşte). La Iaşi se reprezintă *Alzira* de Voltaire, probabil în franceză. Tot în 1820, spectatorii ieşeni au putut vedea *L'Ecole des femmes* de Molière, în limba rusă, prezentată de o trupă rusească, în turneu. Piesa era de fapt o localizare, deoarece acţiunea se petrecea la ... Varşovia. La Buda apărea, în acelaşi an 1820, o traducere în limba română a tragediei lui Voltaire *Oreste*, datorită lui Al. Beldiman, cel care în anul următor avea să dea *Jalnica tragedie*.

Noua generaţie a „bonjuriştilor" ia contact cu literatura franceză, în mod direct, prin lectura textelor în originale. În *Amintiri despre Gr. Alexandrescu*, Ion Ghica povesteşte cum, la clasa lui Vaillant de la Sf. Sava, Gr. Alexandrescu recita scene întregi din *Andromaca* şi *Fedra* de Racine în limba franceză. Sub impulsul curentului de traduceri, iniţiat de Ion Heliade Rădulescu, dramaturgia clasică (în special Molière şi Voltaire) este tălmăcită abundent în româneşte. Heliade traduce el însuşi *Mahomet* de Voltaire (1831) şi *Amfitrion* de Molière (1835). Iancu Văcărescu traduce *Britannicus* de Racine în 1827 (dar traducerea n-a fost tipărită decît mai tîrziu, în 1861). Gr. Alexandrescu traduce *Alzira* (1835) şi *Meropa* (1847) de Voltaire. Dintre marii noştri scriitori, tălmăcitori din limba franceză, Costache Negruzzi a tradus, pentru un spectacol monden din 1847, scenele I—IV din actul III al comediei lui Molière *Les femmes savantes* şi a lăsat în manuscris o traducere din *Les Fourberies de Scapin*. Tot C. Negruzzi a tradus şi una din comediile lui Voltaire, *Nanine*. Un rol important în difuzarea teatrului clasic l-a avut Societatea Filarmonică, întemeiată la Bucureşti, în 1833, de Ion Cîmpineanu, C. Aristia şi Ion Heliade Rădulescu. În lipsa unui repertoriu naţional închegat,

Societatea Filarmonică elaborează un plan de traduceri care impresionează prin amploarea preocupărilor şi varietatea operelor. Dramaturgul cel mai preţuit a fost Molière. În scurta perioadă de existenţă a Societăţii Filarmonice — care şi-a încetat activitatea în 1837 — au fost traduse din Molière: *Doctorul fără voie* (de Maiorul Voinescu), *Burghezul gentilom* (sub titlul *Bădăranul boierit*, de Voinescu al II-lea), *Sgîrcitul* (de D.I. Roset), *Preţioasele ridicole* (de I. Ghica), *Vicleniile lui Scapin* (de C. Rasti), *Silita căsătorie* (de C. Aristia), *Amorul doctor* (de M. Florescu), *Sicilianul sau Amorul zugrav* (de St. Burchi), *George Dandin* (de Gr. Grădişteanu-fiul, sub titlul *George Dandin sau bărbatul cornorat în părere*), *Domnul de Pourceaugnac* (de acelaşi Grădişteanu-fiul). Majoritatea acestor piese au fost şi reprezentate în timpul activităţii Societăţii Filarmonice sau în anii următori desfinţării ei. *Amorul doctor* a constituit chiar al doilea spectacol al Societăţii, primul fiind *Mahomet* de Voltaire, în traducerea lui Heliade[1]. Foarte mult a fost tradus, în perioada 1830—1850, Vittorio Alfieri. C. Aristia traduce tragediile *Virginia* şi *Saul*, reprezentate în anii 1836 şi respectiv 1837. Traducerile sînt, probabil, făcute prin intermediul limbii greceşti. În 1847 Simion Marcovici, coleg şi discipol al lui Heliade, traduce *Filip* şi *Orest*, alte două tragedii de Alfieri. O dată cu stingerea ecoului ideilor iluministe faima lui Alfieri dispare treptat în Principate. După 1848 scade, de asemenea, entuziasmul pentru Voltaire, pe care îl mai întîlnim în repertoriul trupei lui Pascaly (în anii 1872—1874).

Dramaturgul clasic cel mai iubit de publicul românesc este fără îndoială Molière, a cărui popularitate n-a scăzut niciodată de la începuturile teatrului românesc şi pînă în zilele noastre. În timpul direcţiei lui V. Alecsandri, C. Negruzzi şi M.Kogălniceanu, Teatrul Naţional din Iaşi reprezintă (în perioada 1840—1846) cîteva capodopere ale dramaturgiei moliereşti: *Avarul*, *Burghezul gentilom*, *Doctor fără voie*, *Vicleniile lui Scapin*, *Amfitrion*. La Teatrul cel Mare din Bucureşti, sub directoratul lui Matei Millo, se joacă, în stagiunea 1855—1856, *Burghezul gentilom* şi *George Dandin*. Mai tîrziu, în stagiunea 1888—1889, I.L. Caragiale, director al Teatrului Naţional din Bucureşti,

[1] V. *Istoria Teatrului în România*, vol. I — Ed. Academiei R.S.R., 1965, p. 263—274.

include în repertoriul său *Avarul*, *Vicleniile lui Scapin*, *Căsătoria silită*. Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului nostru repertoriul molieresc este ilustrat cu strălucire de un actor ca Ion Brezeanu, remarcabil în special în rolul lui Harpagon, de V. Toneanu, Niculescu Buzău, Maria Filotti ş.a. În perioada ocupaţiei germane din 1916—1918, cînd era interzisă reprezentarea dramaturgilor francezi, s-a făcut o singură excepţie pentru Molière. Se poate afirma că Molière s-a menţinut în permanenţă pe scenele româneşti în ultimii 150 de ani. În lucrarea sa *Molière în România* (1922), G. Oprescu arată că publicul românesc a apreciat mai ales umorul lui Molière, gustînd mai puţin fondul amar din comediile sale. Aceasta explică faptul că, cu excepţia *Avarului*, marile piese cu fond întrucîtva tragic, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Mizantropul*, au fost jucate mai rar decît farsele sau comediile cu haz sută la sută. Se mai poate constata că Molière a fost prezent pe scenele româneşti nu numai cu marile capodopere ci şi cu piese de rangul al doilea, ca de exemplu, *Căsătoria silită*, *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac* sau *Doctor fără voie*, ceea ce dovedeşte puterea de pătrundere a marelui autor comic francez în România.

Corneille şi Racine au fost mai puţin jucaţi pe scenele româneşti. Cînd la noi literatura franceză a început să-şi exercite puternica ei influenţă, curentul care se afirma cu cea mai mare vigoare era romantismul, astfel încît tragedia clasică nu putea găsi un teren propice. Singur Voltaire a biruit datorită ideilor iluministe din tragediile sale. *Britannicus*, deşi tradusă încă din 1827 de Iancu Văcărescu (şi în ciuda altor cinci traduceri posterioare), n-a fost jucată decît de trei ori pe scenele noastre înainte de 1944. Fără îndoială că dificultăţile unei bune traduceri în versuri au fost şi ele o piedică în difuzarea tragediei clasice. Pe de altă parte, cercurile junimiste au manifestat o rezervă inexplicabilă faţă de teatrul clasic. Însuşi Eminescu, luînd poziţie în vechea *Querelle des anciens et des modernes*, lua apărarea anticilor, considerînd piesele lui Corneille şi Racine drept nişte imitaţii palide şi greşite ale tragediilor antice. În schimb Eminescu dădea o înaltă apreciere comediilor lui Molière. De altfel, el a tradus două acte din comedia unuia din emulii lui Molière, Regnard, *Les Ménechmes* (sub titlul *Minegmi*). Dintre tragediile lui Racine, *Bérénice* şi *Mithridate* n-au fost traduse niciodată în româneşte iar *Bajazet*, *Athalie*

și *Esther*, deși traduse, n-au fost niciodată reprezentate pe scenele noastre. Singurele piese de Racine mai des jucate în țara noastră au fost *Fedra* (tradusă încă din 1843 de Fălcoianu), *Andromaca* și comedia *Les Plaideurs*. Fedra a fost montată pe scena Teatrului Național din București în 1891 și reluată în 1894, 1902, 1903, 1926 și 1931. La Teatrul Național din Iași, *Fedra* a fost reprezentată în 1902, 1903, 1910, 1924, interpreta rolului titular fiind, de fiecare dată, Agatha Bîrsescu. *Andromaca* a fost jucată de abia în veacul nostru, în 1904, 1912 și 1938 la Teatrul Național din București și 1911, 1925—1926, 1935, 1939 la Teatrul Național din Iași. Înainte de 1944, *Andromaca* a mai fost jucată și de Teatrul Național din Cluj, în 1936—1937. Comedia *Les Plaideurs* a fost jucată la Teatrul Național din București, în traducerea lui Edgar Aslan, care era și regizorul piesei, în 1893. O nouă traducere avea să dea, în 1940, actorul A. Pop-Marțian. Dintre interpreții români ai lui Racine, cel mai mare triumf l-a obținut Maria Ventura, care așa cum am mai amintit a jucat rolul Fedrei, în limba franceză, la Comedia Franceză, dar și în limba română, la București, unde replica i-a fost dată de G. Vraca în Hipolit.

Corneille a fost destul de puțin jucat în țara noastră. Singurele dintre piesele sale care au văzut luminile rampei au fost *Cidul*, *Horațiu* și comedia *Mincinosul*. Dacă traducerea tragediei *Horațiu*, semnată de G. Sion, în 1875, nu reușește să redea frumusețea versului corneillian, în schimb traducerea *Cidului* de Șt. O. Iosif, din 1911, constituie un succes necontestat, demonstrat și de faptul că și în zilele noastre *Cidul* se joacă pe scenele românești în aceeași traducere. În rolul lui Rodrigue, a triumfat, între cele două războaie, Tony Bulandra. *Cidul* și *Horațiu* au fost reprezentate în deceniul 1930—1940 și la Teatrul Național din Cluj. Dacă pentru *Polyeucte* există o traducere românească, datorată lui D. Nanu (1915), poate părea ciudat că cea de a patra capodoperă a lui Corneille, *Cinna*, nu a fost tradusă în românește nici pînă astăzi.

Dintre urmașii lui Molière, Lesage figura încă în planul de tipărituri al Societății Filarmonice cu *Crispin sau rival al stăpînului său* și *Turcaret* (traducător: St. Burchi). Cît despre Regnard, el a fost tradus pentru prima oară de Daniil Scavinschi. Astfel apare traducerea piesei *Democrit*, la Iași, în 1840, cu o prefață de Costache Negruzzi. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru au fost traduse și

reprezentate comediile lui Regnard : *Legatarul universal* şi *Nebuniile amoroase*, în care s-a remarcat Maria Ciucurescu în rolurile celor două Lisette, numele slujnicelor din ambele piese. Sub titlul *Nebuniile dragostei*, aceeaşi comedie *Les Folies amoureuses* a lui Regnard a fost reprezentată, între cele două războaie, şi la Teatrul Naţional din Cluj.

Abundenţa pieselor bulevardiere în perioada dintre cele două războaie face ca dramaturgia clasică să cunoască o oarecare stagnare pe scenele româneşti. Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin joacă, spre exemplu, în stagiunea 1921—1922, de şase ori *Avarul* de Molière, de 20 de ori *Cidul* de Corneille, dar de 30 de ori *O biată femeie* de Jacques Deval. În stagiunea 1923—1924, la aceeaşi companie, *Burghezul gentilom* de Molière are 32 de spectacole, în timp ce *Domnul de la ora 5* de Pierre Weber se reprezintă de 74 de ori. Din cele nouă piese de Molière reprezentate la Teatrul Naţional din Cluj, între 1919—1944, numai trei (*Avarul*, *Doctorul fără voie* şi *Vicleniile lui Scapin*) au depăşit zece reprezentaţii. Publicul burghez dintre cele două războaie nu mai gusta decît teatrul facil, producţii minore, în general de import, care inundau scenele româneşti. În acest climat cultural, întreţinut de cercurile oficiale, teatrul clasic, cu problematica sa adînc umană, îşi făcea loc cu greu.

Situaţia se schimbă după 23 August 1944, şi în special după 1948, cînd se desfiinţează teatrele particulare. Revoluţia culturală din ţara noastră aduce în sălile teatrelor un public nou, considerabil lărgit, avid de a-şi asimila toate marile valori ale dramaturgiei universale. Printre obiectivele politicii culturale ale regimului de democraţie populară figurează înfiinţarea de teatre de stat în majoritatea oraşelor importante ale ţării. Repertoriul tuturor teatrelor din România pune accentul pe valorificarea tezaurului de aur al dramaturgiei româneşti şi universale, acordînd o atenţie deosebită şi teatrului clasic. Teatrul clasic este reconsiderat în spiritul reliefării mesajului său umanist. Astfel, în punerea în scenă a comediilor lui Molière este subliniat cu precădere caracterul lor satiric, este pusă în evidenţă simpatia arătată de autor personajelor populare — valeţii, subretele, ţăranii.

Noul public, format din masele largi populare din diferitele colţuri ale ţării, se arată entuziast faţă de teatrul lui Molière, dramaturgul străin cel mai mult jucat, alături de Shakespeare,

în țara noastră după 1944. Pe diferitele scene ale țării au fost montate următoarele 13 comedii de Molière: *Avarul*, *Mizantropul*, *Tartuffe*, *Don Juan*, *Bolnavul închipuit*, *Școala nevestelor*, *Vicleniile lui Scapin*, *Doctor fără voie*, *Femeile savante*, *George Dandin*, *Burghezul gentilom*, *Căsătoria silită*, *Prețioasele ridicole*. Piesa cu cea mai largă difuziune teritorială a fost *Școala nevestelor*, reprezentată pe scenele teatrelor din 11 orașe din România: Cluj, Oradea, Pitești, Reșița, Petroșani, Timișoara, Brăila, Sibiu, Galați, Bîrlad, București. Urmează, în ordine, *Avarul* jucat de 10 teatre: București, Petroșeni, Oradea, Turda, Sibiu, Timișoara, Baia-Mare, Bacău, Arad. *Tartuffe* și *Vicleniile lui Scapin* au fost reprezentate în cîte 9 teatre din țară, *George Dandin* și *Bolnavul închipuit* în cîte 6 teatre etc. Aria de răspîndire a dramaturgiei moliereștí s-a lărgit și prin turneele întreprinse de cele mai multe teatre de stat, adeseori și la sate. Astfel, Teatrul Municipal din București („Lucia Sturdza-Bulandra") a reprezentat în 1954 *Bolnavul închipuit* în fața țăranilor din Popești-Leordeni, o echipă de tineri actori, proaspeți absolvenți ai Institutului de Teatru „I. L. Caragiale" din București a întreprins în 1957 un turneu prin 15 orașe ale țării cu *Vicleniile lui Scapin*. Tot cu *Vicleniile lui Scapin* a făcut un lung turneu în Transilvania Teatrul Național din București, în 1963. Iată cum descrie Sică Alexandrescu primirea făcută piesei de țăranii cooperatori dintr-o comună:

„Pe scenă actorii se mișcă în ritm vioi, susținuți de hohote de rîs. Se joacă *Vicleniile lui Scapin*. Sala căminului cultural e înțesată de lume: colectiviști. Cîteva sate. Români și secui, amestecați. Tineri și bătrîni. Și unii și alții găsesc că bucureștenii sînt cam repeziți la vorbă. De aceea, probabil, atenția încordată cu care urmăresc spectacolul nu este întreruptă decît de rîsul copios care însoțește o replică sau alta rostită de Victor Moldovan, de Rautchi sau de Marian Hudac, tinerii protagoniști ai piesei puse în scenă la Teatrul Național I. L. Caragiale de artistul emerit Marcel Anghelescu, într-un pronunțat stil de pantomimă. Dar nu numai rîsetele întrerup clipe lungi pe actori, ci și aplauzele la scena deschisă, care vin foarte des."[1]

Piesele lui Molière au fost nu o dată incluse și în repertoriul numeroaselor echipe de amatori răspîndite pe întreg cuprinsul țării. Menționăm astfel, *George Dandin* și *Doctor fără voie*

[1] V. „*România liberă*", 10 martie 1963.

jucate de echipe artistice ale unor case de cultură din Bucureşti (1963, 1964). *Doctor fără voie* a fost jucată şi de Casa de cultură din Slănic (Moldova) (1965), şi de I.M.F. — Iaşi (1967). *Burghezul gentilom* a fost jucat de studenţii Institutului Politehnic din Timişoara (1964), *Preţioasele ridicole* a fost reprezentată de elevii Liceului nr. 2 din Constanţa (1961), iar fragmente din *Avarul, Tartuffe, Femeile savante* au fost puse în scenă (în original) de elevii Liceului „Gh. Lazăr" din Bucureşti (1965) etc. etc. Un rol important în răspîndirea dramaturgiei clasice, şi în special al celei moliereşti, l-a avut radio-televiziunea română. Astfel, pe lîngă piesele lui Molière reprezentate pe scenele teatrelor, emisiunea Teatru la microfon sau televiziunea au transmis şi comediile *Şcoala bărbaţilor* şi *Improvizaţia de la Versailles (L'Impromptu de Versailles)*, nereprezentate de vreun teatru în ultimii 25 de ani.

Publicul românesc a putut vedea comedii de Molière jucate şi în limba franceză de către numeroasele trupe din Franţa venite în turneu în ţara noastră în ultimele două decenii. Théâtre de L'Atelier (în 1956) şi Comedia Franceză (în 1964) au prezentat Les *Fourberies de Scapin*. Ansamblul La Caravane din Courbevoie şi Théâtre de la Cité de Villeurbane au făcut cunoscută publicului bucureştean *George Dandin*. Comedia Franceză a mai prezentat şi *Tartuffe*, iar Ansamblul La Caravane, *Le Médecin malgré lui*. În 1971 teatrul din Villeurbane a revenit în România cu *Tartuffe*.

Excepţionala favoare de care s-a bucurat Molière în România în ultimii 25 de ani se datoreşte şi numeroaselor traduceri de calitate superioară puse la dispoziţia teatrelor, cît şi a publicului cititor. Pe lîngă unele traduceri mai vechi, cum ar fi cele ale lui A. Toma *(Tartuffe)* sau cele ale lui Tudor Arghezi — tipărite pentru prima oară în 1964 — *(Mizantropul, Avarul, George Dandin, Domnul de Pourceaugnac)*, între 1955—1956 au apărut patru volume de opere de Molière, cuprinzînd cele mai multe din principalele sale piese, în tălmăciri semnate de maeştri ai condeiului ca Demostene Botez, Adrian Maniu, Sică Alexandrescu, Alexandru Balaci ş. a. În total, diferitele ediţii ale teatrului lui Molière apărute după 23 August 1944 au însumat 155.000 de exemplare, cifră care constituie şi ea o dovadă grăitoare a simpatiei de care se bucură în România autorul *Avarului*. Unul din secretele succesului lui Molière în ţara noastră constă şi în arta superioară a spectacolului. Vizi-

unea regizorală, scenografia, interpretarea pieselor lui Molière într-un spirit modern, creator, au dus, în cele mai multe cazuri, la realizarea unor reprezentații de nivel ridicat. Stăruie încă în amintirea tuturor excepționalul spectacol *Tartuffe* de la Teatrul Național din București, în regia lui Ion Finteșteanu care a interpretat și rolul titular, Orgon fiind jucat de Al. Giugaru, Elmire de Dina Cocea iar Dorine de Carmen Stănescu. Cu greu poate fi uitată interpretarea magistrală — mai mult tragică — dată de C. Ramadan lui Harpagon. La rîndul său Gr. Vasiliu-Birlic a strălucit în diferite roluri molierești ca Harpagon, domnul Jourdain, Sganarelle (din *Doctor fără voie*) sau Pancrațiu *(Căsătoria silită)*. Un spectacol de înaltă ținută a fost și cel cu *Bolnavul închipuit* de la Teatrul Național din București, în regia lui Sică Alexandrescu, cu Al. Giugaru în rolul titular și Carmen Stănescu în Toinette. Al. Giugaru a fost și un admirabil interpret al lui Sganarelle din *Căsătoria silită*. O creație memorabilă a realizat în aceeași piesă Ion Manu în rolul lui Marphurius. Magistrale au fost și creațiile lui N. Bălțățeanu în Don Juan și Tartuffe și cea a Soniei Cluceru în doamna Pernelle din *Tartuffe*. În rolul lui Tartuffe a excelat și Kovacs György la Tîrgu-Mureș. Moștenitoare a unei vechi tradiții, școala românească de teatru a reușit, în general, ca prin o punere în scenă și o interpretare realistă, să dea pieselor lui Molière o imagine conformă cu esența mesajului pe care îl transmit posterității.

Ca și în trecut, Racine și Corneille au avut, după 1944, o difuzare mai slabă decît Molière. Datorită existenței teatrelor din provincie, aria lor de pătrundere a fost însă mai întinsă decît în perioada anterioară. Din Racine se reprezintă exact aceleași piese ca și pînă în 1944 și anume *Fedra*, *Andromaca*, *Britannicus* și *Împricinații (Les Plaideurs)*. *Fedra* la Timișoara, București și Brăila, iar *Andromaca* la Ploiești, Petroșani și București. *Britannicus* a văzut luminile rampei la București, în stagiunea 1958—1959 și la Iași în stagiunea 1964—1965 și apoi la Piatra Neamț. Singura comedie a lui Racine, *Împricinații* a fost pusă în scenă la București (1957—1958) și la Sibiu (1963—1964). Televiziunea română a contribuit la popularizarea dramaturgiei raciniene prin prezentarea unor fragmente din *Andromaca*.

Singura piesă a lui Corneille pusă în scenă în ultimele două decenii a fost *Cidul*, în stagiunea 1959—1960 și următoarele

la Teatrul Național din București și în stagiunea 1960—1961 la Teatrul Național din Craiova iar în 1969-1970 la Arad. Spectacolul de la București a ținut afișul mai multe stagiuni datorită regiei inspirate a lui Mihai Berechet și a interpretării valoroase a lui C. Bărbulescu în rolul lui Rodrigue, Anca Șahighian în rolul Ximenei și a lui G. Storin în rolul regelui, apariție impresionantă strălucind vie în ochii celor care au văzut spectacolul. Fragmente din *Horațiu* au fost prezentate pe micul ecran de către televiziunea română iar posturile noastre de radio au transmis, în afară de *Cidul*, comedia lui Corneille *Jocul amăgirii (L'illusion comique)*, pînă atunci necunoscută spectatorilor români. Montarea pieselor lui Racine și Corneille fiind mai pretențioasă, operele lor au fost cunoscute îndeosebi pe calea tiparului. Un volum de *Teatru* de Corneille a apărut în 1957, cuprinzînd, pe lîngă *Cidul* și *Horațiu*, *Nicomède* și *Jocul amăgirii*, pentru prima oară traduse în românește. Volumul din Racine, apărut în 1959, cuprinde, în afara celor patru piese reprezentate pe scenele țării, și traducerea tragediei *Athalie*. În 1960, edițiile din Corneille și Racine fiind epuizate, a fost publicată o ediție de popularizare Corneille-Racine, în cadrul colecției „Biblioteca școlarului". Noile traduceri din Corneille și Racine au beneficiat de aportul unor scriitori consacrați ca Victor Eftimiu, traducător (în colaborare cu Petru Manoliu) al piesei *Nicomède*, Veronica Porumbacu, traducătoarea *Athaliei* ș. a. Ca și în trecut, Molière, Corneille și Racine figurează în programa manualelor școlare unde sînt studiați și în original. Teatrul clasic este desigur obiect de studiu la facultățile de specialitate din cadrul Universităților sau Institutelor de teatru din țară.

Dintre reprezentanții teatrului clasic ai secolului al XVIII-lea, Voltaire a figurat în cadrul uneia din excelentele prelegeri din istoria teatrului, ale lui Ion Marin Sadoveanu, ținute la București, în 1957, cu un fragment din *Brutus*, menit să ilustreze afirmațiile conferențiarului. Traducerea integrală a lui *Brutus* a fost, de altfel, publicată în volumul I al operelor alese ale lui Voltaire, apărut în același an.

Dintre urmașii lui Molière, Lesage a fost prezent cu *Turcaret*, reprezentat în stagiunea 1951—1952 la Petroșeni și în stagiunea 1966—1967 la Teatrul „Barbu Delavrancea" din București. *Turcaret* a fost prezentat publicului românesc și în original de către Teatrul Național Popular din Paris, în cadrul turneului

întreprins în țara noastră în 1961. Regnard a fost făcut cunoscut prin o emisiune a televiziunii care a prezentat cîteva scene din *Jucătorul*. Dacă îl socotim pe Marivaux ca un reprezentant întîrziat al clasicismului, constatăm că piesa sa de rezistență, *Jocul dragostei și al întîmplării*, a beneficiat de o deosebită favoare, fiind montată în patru orașe ale țării: București (1955—1956), Petroșeni (1960—1961), Galați (1962—1963) și Piatra-Neamț (1964—1965). Critica dramatică a remarcat, pentru acurateța lui, în mod deosebit, spectacolul de la Teatrul din Piatra-Neamț. Un fragment din *Sincerii* de Marivaux a fost prezentat de televiziunea română. Dintre reprezentanții clasicismului dinafara hotarelor Franței, publicul românesc a putut lua cunoștiință cu Fonvizin: *Neisprăvitul* a fost jucat la București în stagiunea 1953—1954, constituind unul din ultimele spectacole ale Mariei Filotti, care a triumfat în rolul Prostakovei.

Permanența teatrului clasic în România în cursul ultimilor 150 de ani demonstrează interesul nedezmințit al generațiilor succesive pentru marile valori ale dramaturgiei universale și constituie o expresie vie a valorificării creatoare de către poporul român a tot ce are mai de preț cultura mondială.

ANEXĂ

APRECIERI CRITICE

CLASICI
DESPRE CLASICISM

„Corneille ne subjugă caracterelor şi ideilor lui, iar Racine se conformează ideilor noastre; Corneille zugrăveşte oamenii cum ar trebuie să fie, iar Racine aşa cum sînt. În Corneille găsim mai mult din ce se poate admira şi din ceea ce se cade chiar să luăm ca model; în Racine găsim mai mult din ceea ce recunoaştem în alţii sau din ceea ce simţim în noi înşine. Unul te înalţă, te uimeşte, te stăpîneşte, te învaţă; celălalt îţi place, te răscoleşte, te înduioşează, te pătrunde. Ce este mai frumos, mai nobil şi mai poruncitor în raţiune este mînuit de cel dintîi; ceea ce este mai măgulitor şi mai gingaş în pasiune — de celălalt. În Corneille dăm de maxime, de reguli, de precepte; în Racine — de tot ce ţine de gust şi de simţăminte. Asişti cu mai mare încordare la piesele lui Corneille; eşti mai zguduit şi mai înduioşat la piesele lui Racine. Corneille e mai moral şi Racine mai natural. Se pare că unul calcă pe urmele lui Sofocle, iar celălalt îi e mai tributar lui Euripide."

(La Bruyère — *Caracterele*, Trad. Aurel Tita)

„Ce vreme demnă de atenţia posterităţii era aceea în care eroii lui Corneille şi Racine, personajele lui Molière, simfoniile lui Lully, cu totul noi pentru naţiune, şi (fiindcă aici nu vorbim decît despre arte) glasurile unui Bossuet sau Bourdaloue se făceau auzite în faţa lui Ludovic al XIV-lea, a sorei sale, atît de renumită prin gustul ei, în faţa unui Condé, unui Turenne, unui Colbert şi a acestei mulţimi de oameni superiori care au apărut în toate domeniile. Nu se va mai întîlni o epocă în care un duce de La Rochefoucauld, autorul *Maximelor*, părăsind o conversaţie cu un Pascal sau un Arnauld, mergea la o piesă de Corneille."

(Voltaire — *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*)

„Un teatru care se adresează unor spectatori civilizați nu recurge decît în cea mai mică măsură posibilă la emoția fizică: splendoarea, oroarea, solemnitățile, omorurile, suspinele și lacrimile nu sînt reprezentate de acest teatru prin imagini naive și brutale, prin gesturi și țipete. Acțiunea este mai mult *rostită* decît țipată sau mimată pe scenă, ea formează obiectul unui fel de recitare. Autorul se adresează unui public care știe să resimtă alte emoții decît cele ale șocului fiziologic și ale senzației, și pentru care patetismul cel mai mișcător nu se adresează ochilor ci minții. În teatrul lui Racine, tot ce este anecdotic, fizic, material pe scenă, tot ce este gesticulație, mișcare, îmbrățișări, hohote de plîns, suspine, are tendința de a se reduce la expresia sa cea mai pudică și cea mai directă: vorbirea. Racine apare într-o vreme în care întreg efortul civilizației a tins să substituie comunicarea intelectuală comunicării fizice și limbajul semnelor instinctive, țipetelor, gesturilor, mimicii; el va ști să profite mai mult decît oricine altcineva de asemenea cuceriri. O epocă de mari convențiuni preferă semnelor naive și contorsionate ale societăților primitive, sistemul unic al semnelor care nu deformează fața omenească.

A înfățișa pe scenă monștri sau omoruri, a arăta sînge, a prezenta costume strălucitoare, sau mulțimi, sau lupte, toate acestea sînt bune pentru primitivi, romantici sau copii. Măreția și fala omului constau în aceea că el a încetat de a arăta fiindcă a învățat să spună. Arta cea mai rafinată și cea mai complexă este negreșit arta în care limbajul — gloria oamenilor, spune poetul — are locul de frunte și rolul suveran. O astfel de artă este grea și se cunosc riscurile pe care și le asumă în materie de abstracție și de răceală. Este ușor să lași scena pradă mimicii grosolane a pasiunilor, furiei sau spaimei; este mai puțin ușor să povestești dragostea, să povestești mînia, să povestești plînsetele și suspinele, și dezmierdările, să povestești viața."

(Thierry Maulnier — *Racine*)

„Arta clasică este muzicală; dar muzica este întreținută de o tehnică perfect definită: alexandrinul. Alexandrinul epuizează direct întreaga muzică a limbajului și a-i adăuga o

muzică secretă care ar proveni de la actor şi nu de la datele oarecum ştiinţifice ale versului, înseamnă o indiscreţie similară celei a unui *rubato*. Tocmai fiindcă alexandrinul este definit din punct de vedere tehnic ca o funcţie muzicală, el nu trebuie să fie rostit muzical; el nu îl invită pe actor la muzică ci dimpotrivă îl scuteşte de această răspundere. Se poate spune, ducînd raţionamentul la absurd, că alexandrinul îl dispensează pe actor de a avea talent. Ca în orice teatru codificat, regula se substituie în mod deschis subiectivităţii, şi tehnica expresiei."

(Roland Barthes — *Sur Racine*)

„În ansamblu putem spune că unitatea timpului şi locului scoate acţiunea din timp şi spaţiu; cititorul sau auditorul capătă impresia unei scene absolute, mitice şi nedeterminabile pe pămînt. Nu mai este acel «nicăieri» aventuros, umplut absurd şi pedant de îndrăgostiţi, al romanelor galante; Racine s-a eliberat de mult de aceasta. E o scenă înălţată şi izolată în care personaje tragice, situate deasupra evenimentelor cotidiene, vorbesc în stil sublim şi se dăruiesc simţămintelor lor pasionale.

Tragedia clasică franceză reprezintă punctul extrem al separării stilurilor, al desprinderii tragicului de cotidianul real ce a produs-o literatura europeană. Concepţia ei despre omul tragic şi limbajul ei sînt rezultatul unui rafinament estetic cu totul special, bazat pe tradiţii foarte complicate şi care se îndepărtează tot mai mult de viaţa obişnuită a oricărei epoci."

(Erich Auerbach — *Mimesis*, Trad. I. Negoiţescu)

„Întorcîndu-ne la ideea de cunoaştere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal şi ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o sforţare disproporţionată şi o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observaţia făcută. Un mare scriitor se naşte cu observaţia şi, poate e mai bine zis, moşteneşte această observaţie. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită, el este *edificat* asupra categoriilor morale ale

umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic. Dar, firește, lumea particularului aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor un sentiment de contradicție. Apoi, în mijlocul superficial-insolitului descoperă tipicitatea, și el se liniștește, însă profită de falsa accidentalitate, stingînd cu forme impresionistice geometria morală și dînd exactității o ondulație de evanescență."

(G. Călinescu — *Sensul clasicismului*, în vol. *Ulysse*, 1967)

„Un adevărat clasic, așa cum mi-ar plăcea să aud definindu-se, este un autor care a îmbogățit spiritul omenesc, care i-a sporit în adevăr tezaurul, care l-a făcut să înainteze cu un pas, care a descoperit un adevăr moral neechivoc sau a regăsit vreo pornire veșnică în inima în care totul părea cunoscut și explorat: care și-a îmbrăcat gîndirea, observația și născocirea sub orice formă, dar într-o formă cuprinzătoare și largă, fină și de bun simț, sănătoasă și frumoasă în sine: care a vorbit tuturora într-un stil al său și care este întîmplător și cel al lumii întregi, într-un stil nou fără neologisme, nou și antic, cu ușurință contemporan tuturor timpurilor.

(Sainte-Beuve — *Ce este un clasic?*, Trad. M. Roșca)

„Fiecare din trăsăturile care definesc mișcarea literară a epocii corespunde cîte unui aspect al mentalității burgheze. Este natural ca ideea modernistă să inspire o clasă socială care nu există decît în măsura în care rupe cu trecutul și liberează pe om de tradițiile și servituțiile sale. Este natural ca o burghezie de funcționari și de oameni ai legii să adopte forme de gîndire abstracte, care tind la generalizarea prin abstracțiuni. Este natural ca această burghezie să-și pună încrederea în rațiune, într-o rațiune pe care,de altfel, o concepe drept universală și normativă, aidoma unei legi. Este natural ca ea să-și pună încrederea în reguli poetice precise și în o tehnică poetică ce corespund exact regulamentelor și legilor pe care are misiunea de a le aplica. Este natural ca ea să acorde cea mai mare prețuire calităților de claritate, de logică, de regularitate, din care

își face, în interesul său, un exercițiu cotidian. Literatura de la 1640, în măsura în care nu se inspiră din tradiția aristocratică, este o literatură de funcționari, de magistrați și de juriști."

(Antoine Adam — *Histoire de la littérature française au XVII-ème siècle*, t. IV — 1954)

„Pentru noi noțiunea de clasicism este nemijlocit legată de cea de echilibru.

Echilibru arhitectonic, în primul rînd, între diferitele părți, diferitele elemente ale unei opere. Fiecare operă formează un tot unde detaliul se subordonează ansamblului, unde orice accent pus asupra unui element în detrimentul elementului vecin dispare. O asemenea lege se citește mai ușor pe fațada unei construcții clasice decît într-o tragedie de Racine. Ea impune totuși anumite reguli speciale, ca de exemplu, cea care pretinde ca toate personajele unei piese să fie anunțate, dacă nu prezentate, încă din primul act și ca piesa să nu se termine înainte de a fi hotărît soarta tuturor personajelor sale. Mai adînc, unitatea poemului dramatic va fi marcată de unitatea tonului («nobil» în tragedie, «simplu» în comedie), de construcția (înaintare ordonată a acțiunii de-a lungul actelor, de lungime aproximativ egală), de concentrarea datorită faimoasei reguli a celor trei unități, în sfîrșit de integrarea fiecărui personaj într-o intrigă care le privește pe toate."

(*Manuel d'Histoire littéraire de la France* — sub direcția lui P. Abraham și R. Desné, t. II)

PIERRE CORNEILLE

„Tragedia corneilliană trăiește în eternitate, trebuie să o repetăm, pentru că creatorul ei a înălțat situațiile și personajele sale cu una sau două trepte mai sus decît linia mediană a oamenilor și a lucrurilor. Toate se situează deasupra noastră

ca pe o estradă ideală. Este totodată realitate şi simbol. Este cercul geometric în faţa tuturor roţilor din lume. Este o adevărată suveranitate a suprarealului.

Ne puteam teme, desigur, ca eroii să nu mai fie umani ci monştrii cei mai verosimili. Sublimul riscă întotdeauna să alunece spre imposibil. Dar să fim atenţi la dubla precauţie a lui Corneille: el şi-a amestecat oamenii transcendentali cu alţii — mediocri, răi, invidioşi, laşi —, şi această umanitate de rangul al doilea, uneori destul de josnică şi ridicolă, ne aminteşte şi ne face să simţim că ne găsim încă printre oameni; o simţim încă şi mai bine cînd femeile, aceste tinere revoltate sau supuse, dar cu o inimă atît de cuprinzătoare, Ximena, Paulina, Emilia, Camille, vin să-şi proiecteze dragostea pe faţa gravă a eroilor. Şi apoi eroii se studiază, îşi menţin conştiinţa trează, şi chiar dacă îi mînă vreo nebunie, ei o supun raţiunii. Astfel prin un plan înclinat al spiritului, aceşti muritori excepţionali şi redutabili rămîn legaţi de specia lor, de viaţă, în general."

(Henri Clouard — *Petite Histoire de la littérature française*)

JEAN RACINE

„Personajele sale (ale lui Racine) sînt mai degrabă fiinţe abstracte decît oameni reali; el schiţează un contur, nu adînceşte o fizionomie; dezvoltă o virtute, nu construieşte un caracter. Nimic nu îi este mai opus decît acea viziune pătrunzătoare şi absorbitoare cu care Shakespeare percepe într-o clipă corpul, spiritul, educaţia, firea, trecutul, prezentul personajului său şi acel păienjeniş de fire nenumărate, întortocheate, nuanţate şi variate care se încrucişează pentru a-l forma. El se foloseşte de vreo pasiune simplă, mîndria, mînia, gelozia despotică, fidelitatea conjugală, pudoarea, şi face dintr-însa un suflet; personajul nu este nimic altceva şi nici mai mult; o singură linie a fost suficientă pentru a-l contura; toate trăsăturile accesorii care în natură îl complică, au dispărut."

(Hippolyte Taine — *Racine*)

„Impresia de viață este cea a unei forțe de expansiune. Pentru acest motiv Molière a putut atît de des să «depășească natura» fără a ne lăsa impresia că s-a îndepărtat de viață. Într-un cuvînt forța vieții este cea care face tăria comicului său și care dă întregii sale opere, oricare ar fi comentariile amatorilor de paradoxuri, o forță optimistă, un fel de încredere în viață pe care nimic, de-a lungul a aproape trei secole, n-a putut să o slăbească. Avem dreptul să medităm cu amărăciune asupra comediilor lui Molière; nici una din aceste meditații nu va împiedica generații după generații să meargă să le vadă pentru a se desfăta. Molière nu ignorează nedreptățile și asprimile vieții; dar, în pofida lor, el acordă interes vieții; o zugrăvește, pentru că o iubește, pentru că a smuls din însuși geniul său forțele care fac tăria și atracția ei."

(Daniel Mornet — *Molière*)

„Ceea ce atrage atenția mai întîi la Molière este o aptitudine specială de a crea individualități tot atît de vii ca și ființele reale și de a ni le impune atît de imperios încît devin de îndată de neuitat. Dacă este vorba de un personaj episodic, el îl așază într-o asemenea lumină, îi dă un asemenea relief încît imaginea sa se imprimă pentru totdeauna în memoria noastră, nu numai ca tip moral sau social, ci ca individ distinct și înzestrat cu caracteristici proprii. O scenă este suficientă pentru a-l face pe domnul Dimanche nemuritor; cîteva replici fac din domnul Loyal o siluetă epică; o simplă frază încarnează în domnul Josse, care este aurar, toată blîndețea insinuantă de care știe să uzeze cupiditatea mercantilă. (...) Superficial, iată ceea ce nu este Molière niciodată, ceea ce nu poate fi, chia, dacă ar dori-o; și poate această constatare negativă este cea care îi definește cel mai bine geniul: *incapacitatea de a rămîne la suprafață*, necesitatea ineluctabilă și consubstanțială de a pătrunde în adîncul lucrurilor și al ființelor, aceasta este cred, marea taină prin care Molière și-a impus creațiile admi

rației universale, adăugîndu-i, așa cum am văzut, o altă taină, cea de a le însufleți cu o viață intensă, și după ce le-a pătruns fondul, de a ne înfățișa aspectele lor exterioare cu toate atributele realității. Molière a avut dublul dar — rareori reunit într-o singură persoană — de a iubi viața și de a-i înțelege sensul profund."

(Félix Gaiffe — *Le Rire et la scène française*)

„Molière face parte din familia lui Rabelais și a lui Voltaire, liber cugetător ca și ei, temperament independent, păgîn ca și ei, dacă vreți, și ca și ei, în slujba cultului naturii și a umanității.

Ce atacă el? Și pe cine a atacat el însuși? Pe prețioase, Cathos, Madelon, Philaminte; pe pedanți, Oronte, Trissotin, Vadius. Pe mironosițe, pe marchizi, pe cochete, pe flăcăii tomnateci îndrăgostiți, pe ipocriți — pe toți aceia, în sfîrșit, despre care se poate spune că ridicolul sau odiosul consistă în a sulemeni, a deghiza, a masca sau a denatura natura. În adevăr, ce înseamnă o prețioasă, un pedant? Multe lucruri, desigur; dar înainte și mai presus de orice, este vorba de niște oameni care suprapun o natură artificială, ca să spun așa, adevăratei, bunei, singurei naturi, celei ale cărei impulsuri, conform filozofiei lui Molière, n-ar putea niciodată să ne înșele.

(Brunetière — *Les époques du théâtre français*)

„Molière și-a depășit contemporanii nu numai prin realism și combativitate critică nemaiîntîlnite în comedie, dar și prin artă. Om de teatru, el a reflectat serios asupra genului pe care l-a ilustrat. Estetica sa se desprinde luminos din replicile lui Dorante, apologetul său din *Critica Școlii nevestelor*. Comedia, gen greu, pretențios, superior tragediei tocmai pentru că cere zugrăviri după realitate, nu poate fi constrînsă să se conformeze tuturor regulilor inventate de tratatele de poetică. Marea sa regulă este de a plăcea și totodată de a vorbi sensi-

ŞERBAN, NICOLAE, — *Les Comédies de Corneille*, Ed. Lutetia, Iaşi, 1923

TAINE, HIPPOLYTE — *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Hachette, Paris, 1905

TIEGHEM, PHILIPPE van — *Les Grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires de France, 1965

VIANU, ELENA — *Le XVII-e siècle*, Ed. Did. şi Ped. 1962

VIANU, ELENA — *Racine*, Ed. Tineretului, 1959

VIANU, TUDOR — *Voltaire*, Ed. Tineretului, 1955

ZAMFIRESCU, ION — *Istoria universală a teatrului*, vol. II, E.L.U., 1966, vol. III, 1968

*** — *Manuel d'Histoire littéraire de la France* (sub redacţia lui P. Abraham şi Robert Desné), Ed. Sociales, Paris, vol. II, 1966

*** — *Istoria teatrului în România*, vol. I, Ed. Acad. R.S.R. 1965 vol. II, 1971

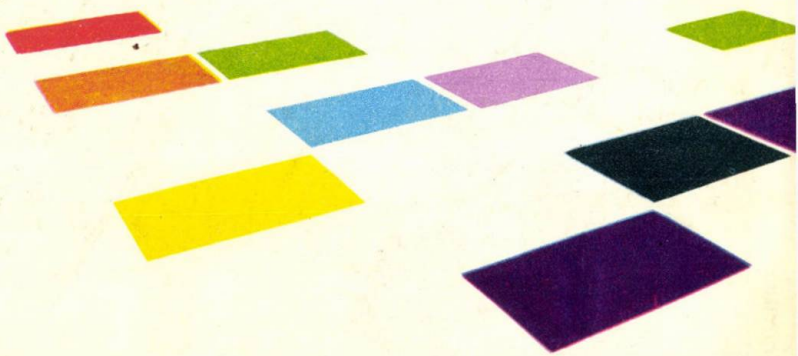
TABLA DE MATERII

Sensul clasicismului 5
Arta spectacolului în secolul al XVII-lea 17
Tragedia înainte de Corneille 24
Pierre Corneille 26
Jean Racine 44
Tragedia clasică după Racine 68
Comedia clasică înainte de Molière 78
Molière 85
Comedia clasică după Molière 117
Teatrul clasic în România 127
Anexă. Aprecieri critice 139
Bibliografie selectivă 151

Apărut 1971. Coli de tipar 9,75. Planșe tipar înalt 8. C. Z. pentru bibliotecile mari 7.792. C. Z. pentru bibliotecile mici 7.792 —9 (4).

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40.
Republica Socialistă România

Luînd ca model antichitatea, clasicismul modern
al secolului al XVII-lea
cere reprezentanților săi un efort susținut,
pentru a fi la înălțimea
iluștrilor maeștri pe care și-i propunea.
Teatrul lui Corneille, Racine, Molière
este în esență, așa cum spunea
Auguste Bailly, „expresia spiritului francez
în perioada cea mai strălucită a istoriei sale,
cînd acest spirit era constituit
din ordine armonioasă, din inteligență luminoasă,
din probitate intelectuală si morală".



EDITURA MERIDIANE

LEI 8,25